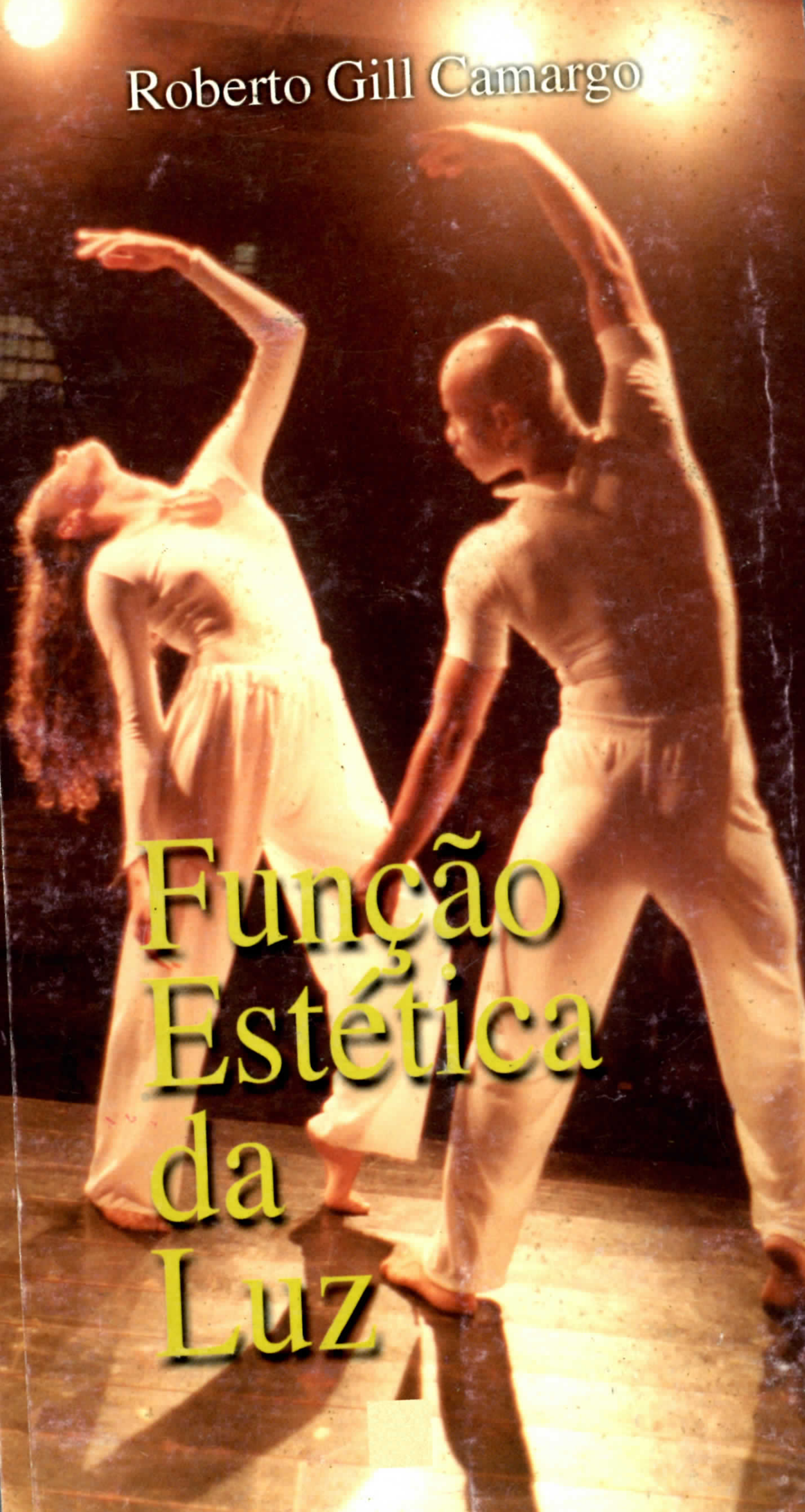
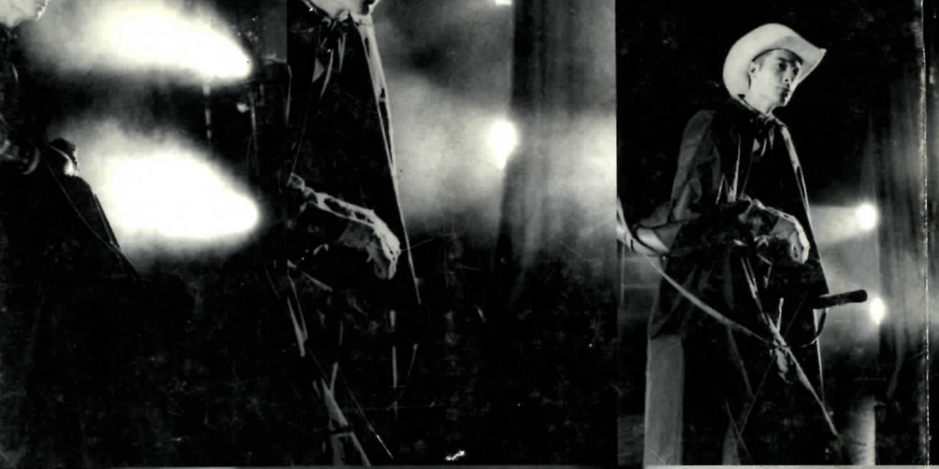
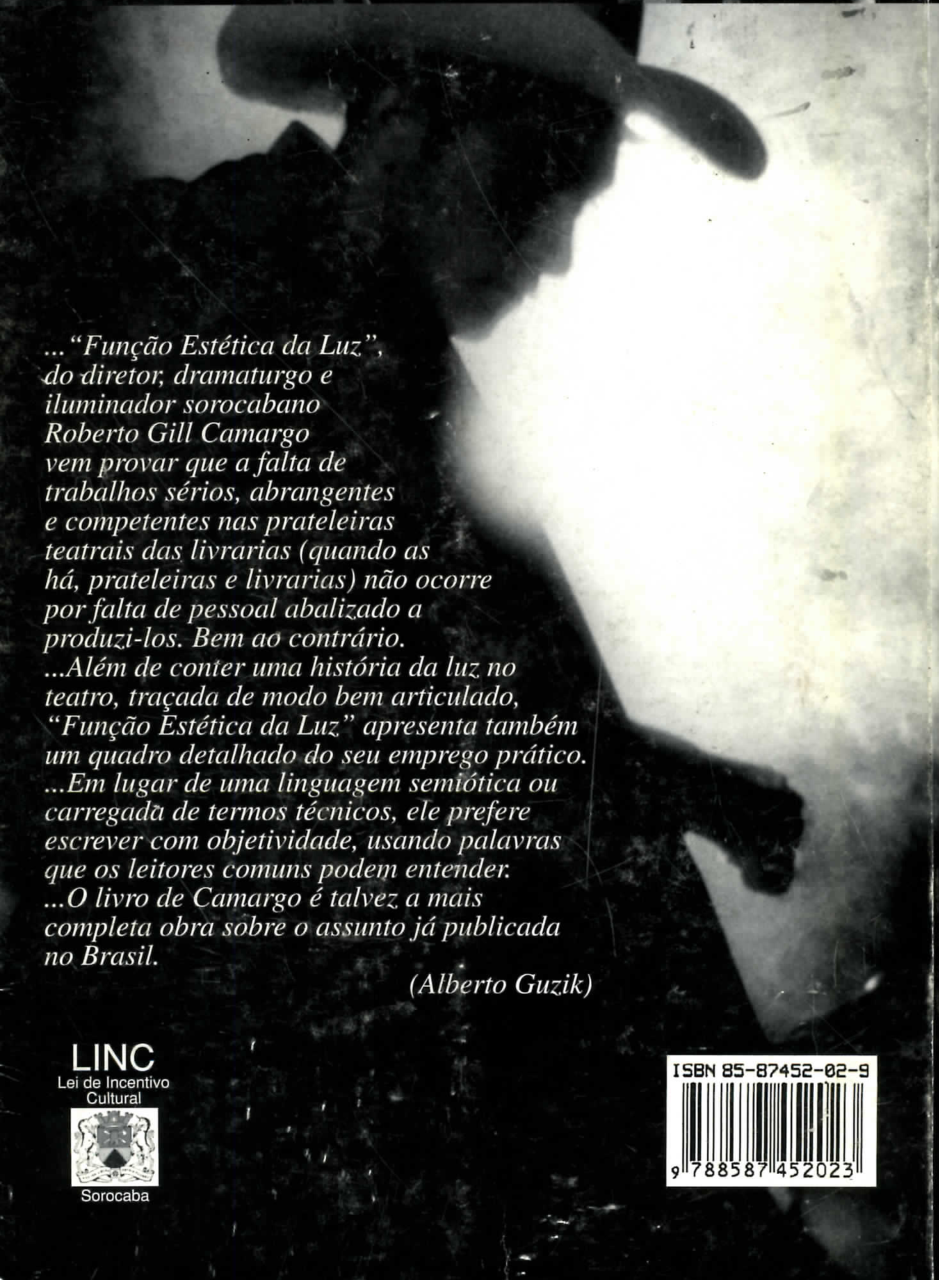
Roberto Gill Camargo



Função Estética da Luz





...“Função Estética da Luz”, do diretor, dramaturgo e iluminador sorocabano Roberto Gill Camargo vem provar que a falta de trabalhos sérios, abrangentes e competentes nas prateleiras teatrais das livrarias (quando as há, prateleiras e livrarias) não ocorre por falta de pessoal abalizado a produzi-los. Bem ao contrário.

...Além de conter uma história da luz no teatro, traçada de modo bem articulado, “Função Estética da Luz” apresenta também um quadro detalhado do seu emprego prático.

...Em lugar de uma linguagem semiótica ou carregada de termos técnicos, ele prefere escrever com objetividade, usando palavras que os leitores comuns podem entender.

...O livro de Camargo é talvez a mais completa obra sobre o assunto já publicada no Brasil.

(Alberto Guzik)

LINC
Lei de Incentivo
Cultural
Sorocaba

ISBN 85-87452-02-9
9 788587 452023

Nota do editor

À luz de um trabalho

" Pode procurar que você vai achar!"
Poderíamos começar assim esta nota.
E esta é a expressão da verdade. Afinal, " Função Estética da Luz" é uma obra inédita e, pode-se dizer, tecnicamente completa.
Acreditar na idéia de Gill Camargo, colocando a disposição dos leitores tão significativos quanto a iluminação - e porque não - quanto ao posicionamento de atores e luz sobre um palco, foi o primeiro passo para torná-la real.
Agora ela está aqui: ao alcance das suas mãos.
Estudantes, profissionais, autodidatas, intelectuais, interessados em informações, todos podem ler e entender as palavras de Gill.
Linguagem clara, objetiva e esclarecedora.
Fácil de ler e de gostar. Fácil de aprender e praticar.
Identificação perfeita entre autor, leitor e obra.

A experiência como autor e diretor de teatro, durante mais de trinta anos, resultou em dois livros de reflexão estética e aprofundamento técnico: "A Sonoplastia no Teatro", premiado pelo Instituto de Artes Cênicas em 1986 e este "Função Estética da Luz".

"Lancei-me ao desafio de substituir cenário pela luz. A partir desse momento, percebi que era necessário investigar mais profundamente as possibilidades da luz cênica. Passei mais de dez anos pesquisando e anotando alguns aspectos interessantes. O que resultou desse estudo está nestas folhas e constitui apenas o começo de uma investigação estética sobre a luz cênica. É uma visão de diretor, de espectador, de quem observa a luz como um elemento orgânico do espetáculo, inseparável do conjunto. Espero que esta pesquisa possa ser útil àqueles que estão começando e àqueles que gostam de pensar e refletir sobre teatro e dança, mesmo que seja sob o ponto de vista da luz.

Função
Estética
da
Luz

Roberto Gill Camargo

Copyright © 2.000 by Roberto Gill Camargo
Todos os direitos reservados

Editora: Marta Lima Dias da Silva
Prefácio: Alberto Guzik
Projeto Gráfico da capa: Manuel Mota da Silva
Foto capa: Márcio Prestes
Foto contra-capa e internas: José Ferreira da Silva Neto
Ilustrações/desenhos: Daniela Martins Abdelnur Camargo
Revisão: Débora Bellentani
Editoração Eletrônica: Itamar Alberto Taver
Modelo (ator): Rodrigo Vergili
Fotos (Glossário): TELEM

Obra registrada na Biblioteca Nacional sob o Nº186.283-Livro 317, Folha 437

Ficha Catalográfica

C172f
Camargo, Roberto Gill.
Função estética da luz / Roberto Gill Camargo; [ilustrações/desenhos: Daniela Martins Abdelnur Camargo]. - Sorocaba, sp: TCM Comunicação, 2000
200p. : il. ; cm.

ISBN 85-87452-02-9

Inclui bibliografia

1. Iluminação de cena. 2. Iluminação elétrica. I Título
CDD-792.025

É proibida a reprodução total ou parcial deste livro,
por qualquer meio ou sistema, sem prévia autorização do autor.

Editora
TCM-Comunicação
Sorocaba/SP/BR
2.000

Dedicatória

Ofereço este trabalho à Janice Vieira,
que sempre me influenciou com sua
experiência em dança e sempre me
incentivou a pôr minhas idéias
no papel.

Agradecimentos

à Comissão de Avaliação da Lei de Incentivo
à Cultura (Linc) que acreditou na realização
deste trabalho;
a Gilberto Bottura, Consultor em iluminação da
Telem, pelas informações prestadas;
à Telem por ter permitido publicar fotos de
seus catálogos;
à coreógrafa Janice Vieira, por valiosas
informações sobre dança;
aos iluminadores de vários teatros,
pela paciência e dedicação às
minhas montagens em teatro e dança.

O autor

Índice

Prefácio 9
Luz e visibilidade 11
Luz e criação 25
Luz e realidade 41
Luz e atmosfera 59
Luz e expressão 77
Luz e espaço 89
Luz e movimento 111
Anexo I 133
Anexo II 147
Anexo III 155
Glossário 160
Referências bibliográficas 170
Referências iconográficas 173

Prefácio

Caso o leitor que começa a percorrer as páginas deste volume conheça razoavelmente as relações entre o palco local e o mercado editorial, saberá por certo que a biblioteca técnica do teatro brasileiro não é das melhores. E terá certeza, também, de que essa afirmação não passa de vasto eufemismo a mascarar a indigência.

Estamos mais ou menos servidos no que diz respeito à interpretação ou à direção. Contamos aí com a tradução de alguns livros importantes (como obras de Stanislavski ou Dario Fó sobre o trabalho do ator, os escritos teóricos de Brecht, os textos de Peter Brook a respeito da encenação). E no Brasil ampliou-se o número de obras que abordam esses aspectos do trabalho teatral.

Mas no terreno das técnicas de montagem a carência de obras confiáveis é alarmante. Posto que a tradição editorial tupiniquim nem basta para preservar a dramaturgia, que dizer de searas como a cenografia, o figurino, a maquilagem, a cenotecnia, a iluminação? Setores que em outros países recebem ampla atenção de editoras especializadas, aqui nem mesmo têm sua história e desenvolvimento registrados.

"Função Estética da Luz", do diretor, dramaturgo e iluminador sorocabano Roberto Gill Camargo vem provar que a falta de trabalhos sérios, abrangentes e competentes nas prateleiras teatrais das livrarias (quando as há, prateleiras e livrarias) não ocorre por falta de pessoal abalizado a produzi-los. Bem ao contrário. Apesar de seu título um tanto acadêmico e restritivo, o livro de Camargo é bem mais que uma reflexão sobre o problema estético da luz em cena. A obra em que o leitor vai se embrenhar é na verdade uma reunião de temas afins, pois engloba o aspecto teórico tanto quanto o prático do emprego da luz teatral.

Camargo dá início ao seu percurso nos primórdios do teatro ocidental, buscando nas fontes históricas informacões sobre a forma de iluminação dos espetáculos. Vai da luz solar usada desde os gregos até os elisabetanos para chegar às diferentes fontes de luz empregadas a partir de meados do século 16, quando o teatro enfurnou-se pela primeira vez em salas fechadas. As velas, o gás e a eletricidade são observados pelo autor como fontes de luz que determinam o espetáculo, estabelecem limites e oferecem riscos. O texto detém-se sobre os principais pensadores da luz nos teatros moderno e contemporâneo, entre eles o suíço Adolphe Appia, o inglês Edward Gordon Craig e o importante e pouco conhecido norte-americano Robert Edmond Jones.

O livro de Roberto Gill Camargo não se filia a nenhuma escola, o ensaísta não está preocupado com a preponderância de um movimento teatral sobre os demais. Em vez de selecionar uma certa linha de iluminação como "a" linha, acolhe todos os estilos e preocupa-se em examinar e descrever suas características, suas formas de funcionamento. "A iluminação obedece a uma lógica", afirma em dado momento do capítulo "Luz e Realidade". É essa lógica que procura dissecar, tomando não só o teatro como a pintura para entender o mecanismo e o funcionamento da luz. As necessidades de uma montagem realista, por oposição às de uma encenação expressionista, por exemplo, são postas no papel de forma abrangente e clara.

Além de conter uma história da luz no teatro, traçada de modo bem articulado, "Função Estética da Luz" apresenta também um quadro detalhado do seu emprego prático. O estudo, nesse caso, vai do exame das características dos equipamentos mais recentes até a observação de seu uso. Considerações sobre as funções atuais da iluminação, que tem a mesma importância da cenografia na definição visual de uma montagem, são feitas por Camargo com extrema clareza.

Em lugar de uma linguagem semiótica ou carregada de termos técnicos, ele prefere escrever com objetividade, usando palavras que os leitores comuns podem entender. Este volume coloca ao nosso alcance desde os efeitos que devem ser obtidos em tais ou quais circunstâncias até a elaboração do desenho da luz em um espetáculo, a angulação e afinamento de refletores, a operação de mesas. O leitor que trabalha com iluminação teatral encontrará neste livro um diálogo que amplia horizontes, pois Camargo insiste, ao longo de todo o caminho, em transmitir sua percepção estética do uso da luz e as conseqüências que o emprego de cada recurso pode ter no conjunto do espetáculo. Registra questões tão específicas quando o emprego da luz em palcos altos e estreitos, ou largos e baixos, por exemplo.

Para o leitor não especializado, "Função Estética da Luz" propicia um panorama amplo, que permite não apenas a melhor compreensão da montagem teatral como também faz pensar nos caminhos que o teatro tem trilhado, vindo do remoto passado e projetando-se para o futuro. O livro de Camargo é talvez a mais completa obra sobre o assunto já publicada no Brasil.

Alberto Guzik
São Paulo, novembro de 1999

Durante muitos séculos, o teatro foi realizado à luz do sol , sem necessidade de iluminação artificial. O espetáculo começava de manhã, percorria o dia todo e despedia-se quando o sol ia embora. Era como se uma luz natural governasse a cena lá do alto, de uma grande distância. Quando chegava o final de tarde, esta luz se recolhia e o espetáculo cessava. Mas por pouco tempo, pois algumas horas depois ela regressava. Às vezes pálida, nevoenta, translúcida: outras vezes, magnífica e absoluta. Os atores retornavam às máscaras, vinham à presença do público e o espetáculo recomeçava, sob aquela claridade divina, sideral, cósmica. Uma luz superior que projetava seus raios em todas as direções e refletia nas superfícies, volumes e cores. Novamente o palco e a platéia podiam se encontrar e comungar dos mesmos rituais aos deuses; rir de erros e vaidades comuns; elevar virtudes e julgar as ações humanas. A luz tinha voltado e a celebração tornara-se novamente possível.

Um certo dia, entretanto, o teatro recolheu - se dentro de casa e passou a viver sob a escuridão, fechado entre quatro paredes, debaixo de um teto e sem janelas. A partir desse momento, foi preciso reinventar a luz. Encontrar uma outra que substituísse a primeira, a original. Tarefa difícil. Desafio à inteligência: criar um artifício que pudesse revelar as coisas na escuridão do espaço fechado.

O teatro foi em busca de uma luz que reencontrasse a imaginação, a fantasia, o faz-de-conta, aquilo que o sol lhe havia revelado de graça durante tanto tempo. Era preciso sair das trevas e redescobrir tudo isso novamente, por seus próprios meios. Aos poucos, durante séculos, foi transformando sua experiência em luz, em chama iluminante, em fonte incandescente, à imagem e semelhança da luz primeira, daquela luz inigualável. Do iluminante veio o sonho. Do sonho, voltou-se à realidade. A realidade trouxe a matéria e o espírito, que se abriram à mente, transformando-se em abstração, em referência, que gerou o símbolo, que gerou a linguagem .

Na antigüidade, os olhos viam as cenas porque o sol as revelava. A luz solar clareava a platéia e o palco ao mesmo tempo. Ora batia nas arquibancadas onde ficava o público, ora deslocava-se em direção ao palco; ao meio-dia projetava uma luz a pino; depois ia diminuindo até o entardecer. Assim foi o teatro grego, o teatro romano, todo o teatro medieval que se fez nas ruas e praças públicas, chegando até o teatro produzido na Inglaterra Elisabetana. Até hoje, os espetáculos realizados em ambientes externos, quando apresentados durante o dia, guardam as características das encenações primitivas: o que os olhos vêem é o que os olhos vêem, sem filtros , sem artifícios.

Na Grécia, as apresentações eram feitas em amplos teatros, construídos de forma semicircular e cuidadosamente planejados para que não apresentassem problemas de acústica e visibilidade. As arquibancadas eram escavadas nas encostas das colinas e tanto o público quanto os atores ficavam expostas à luz do sol, aos ventos e à brisa do mar.

Logo de manhã, milhares de pessoas tomavam seus lugares no "teatron"(arquibancadas) e ali permaneciam o dia todo, assistindo às tragédias e dramas satíricos. Os movimentos do coro "na orquestra", as entradas e saídas, os movimentos, as vestes, tudo era visto em sua aparência natural. O espetáculo entrava em brilho ou em sombra, dependendo do horário, do movimento das nuvens e das gradiências da luz solar.

A distância que separava a platéia do palco e a dificuldade de se estabelecer uma concentração visual às cenas, exigiam que os atores usassem máscaras para ampliar expressões, dispositivos para dar ressonância à voz, além de coturnos para parecerem altos. Os movimentos do coro eram limitados e uniformes, exatamente para facilitarem o acompanhamento visual, principalmente daqueles que estavam sentados a longa distância do palco. Não havia luz que pudesse recortar as figuras no espaço, separar planos e concentrar a ação dramática, como hoje acontece. As velas, tochas e archotes costumavam entrar só no final das apresentações, quando estas se estendiam até mais tarde, invadindo o período da noite. Em alguns casos, porém, eram recursos usados para designar "noite" e "escuridão". Eis aí um dos primeiros indícios do que seria a iluminação séculos mais tarde: um meio de representação, tão poderoso quanto outros elementos cênicos. Se uma coluna pode representar um palácio; se um trono pode designar realeza e se o canto dos pássaros pode estabelecer uma floresta, por que também a luz não pode representar alguma coisa?

O teatro romano também realizou-se ao ar livre, aproveitando a claridade da luz solar. Vitrúvio (século I a. C. ou d.C.), alertava sobre a necessidade de buscar locais favoráveis e saudáveis para a construção dos teatros, já que os cidadãos permaneceriam sentados por muito tempo e teriam de suportar o calor do sol. As construções não só deveriam evitar locais pantanosos e insalubres, como planejar cuidadosamente a orientação dos ventos e a circulação do ar, para que o calor não ficasse concentrado na área interna do edifício e tornasse o ambiente insuportável.(1)

Na Idade Média, os dramas litúrgicos desenvolveram-se primeiramente nas igrejas. A claridade que entrava pelos vitrais era suficiente para que o público pudesse enxergar os atores; depois, as representações passaram para os adros e mais tarde foram ter em praças públicas, encruzilhadas, tavolagens e nos mais diversos espaços onde se pudessem adaptar os estrados, provavelmente até em ruínas de antigos teatros romanos.(2) A claridade solar mais uma vez dava conta da questão da visibilidade.

Na Inglaterra Elisabetana, o teatro apresentava-se sob forma circular ou poligonal, com balcões para o público e um espaço central, vazio, sem cobertura. O tablado apoiava-se nessa construção circular e avançava no espaço vazio, ao centro. A parte anterior do tablado ficava descoberta e a parte posterior tinha um teto, apoiado nas colunas. A cena também era vista à luz do dia.

Quando o teatro se fechou dentro de uma sala, no século XVI, o primeiro problema que surgiu foi o da visibilidade. Era preciso substituir a luz solar, que até então havia servido de fonte básica de luz, por um artifício que clareasse o palco e permitisse que as coisas sobre ele pudessem ser vistas. Surgiu a necessidade de uma iluminação que atuasse, antes de mais nada, como iluminante, como sucedâneo da luz natural. Sem ele, o teatro fechado não poderia existir.

Com as apresentações vespertinas não havia problema pois os teatros possuíam amplas janelas que permitiam captação de luz externa. À noite, entretanto, muitas velas precisavam ser instaladas no interior das salas, para garantir a visibilidade.

A vela de cera, invenção dos fenícios (cerca de 300 anos d.C.) foi por muito tempo o único iluminante dos teatros. Luz instável, oscilante, impossível de ser controlada.

O uso de candelabros nos teatros percorreu os séculos XVII e XVIII. A princípio, candelabros enormes com os tipos mais variados de suspensão e número de velas eram pendurados indistintamente pelo palco e platéia. No século

(1) Marco Lúcio Vitrúvio Pollon: *Los diez libros de arquitectura- cap.III, "La ubicación del teatro"* .
(2) Pierre Sonrel, *"As festas medievais"*, In *O Teatro e a sua estética*, seleção, tradução, Introdução e notas de Redondo Júnior vol.II, pp. 75-85.

XVIII, chegou-se a experimentar sebo na confecção de velas, com todo o inconveniente mau cheiro da gordura vegetal e a irritação que causava aos olhos. Em 1719, a Comédia Francesa utilizava 268 velas de sebo para iluminar sala, palco e demais dependências.(3) Geralmente havia uma equipe encarregada de dar acompanhamento aos candelabros de palco, nos entreatos.

Mais tarde vieram os lampiões a óleo. Em 1783, Ami Argand cria um tipo de lampião a óleo (os lampiões Argand), de efeito menos bruxuleante e luminosidade mais intensa que as velas; em seguida, veio o lampião Astral francês e o tipo criado por Bernard Carcel, produzindo uma luz mais constante. O problema agora era a queima de óleo, a sujeira que produzia no teto, nas cortinas, nos estofados, inclusive o risco de pingar gotas de azeite na cabeça de alguém. Era preciso que se encontrassem combustíveis mais limpos, práticos e eficientes. Nos Estados Unidos, usava-se óleo de baleia; na Europa, experimentou-se o colza, extraído de um tipo de nabo e o canfeno (terebintina destilada); depois veio o querosene, cujo inconveniente era queimar muito combustível, produzir calor e excesso de fuligem.(4)

Em teatro, paralelamente à pesquisa de fontes combustíveis foram experimentados novos meios de instalação, de tal modo que as luminárias pudessem ficar concentradas preferencialmente na parte interna do palco, um pouco longe da vista do público, para não incomodá-lo durante as representações. Estas tentativas de se ocultarem as fontes de luz no palco revelavam as primeiras preocupações com a localização e distribuição das luminárias. O local de procedência da luz punha os técnicos em contato com as primeiras noções, ainda que vagas, de ribalta, luz lateral, luz de fundo e luz vertical.

Apesar de todas as tentativas de aprimoramento das condições de visibilidade, a única fonte de energia de que se dispunha ainda era muito precária. Velas de cera, de sebo, lampiões de azeite ou querosene, não representavam mais que um fraco substitutivo da luz solar, sem outra função a não ser clarear a sala internamente, de modo difuso. Produziam uma luminosidade instável, difícil de se controlar, sem direcionamento, foco, extinção gradativa e outros recursos que se encontram hoje nos teatros.

Mesmo assim, já no século XVI, Sebastiano Serlio e Leone di Somi demonstram bastante interesse pelo estudo da

(3) Paul Blanchard, *Historia de la Dirección Teatral*, p.91.
(4) Witold Rybczynski, *Casa: pequena história de uma idéia*, pp.145-7.

iluminação cênica, ainda que partindo dos recursos precários então disponíveis. No *Dialoghi in Materia di Rappresentazioni Sceniche* descrevem o uso de tochas atrás de vidros com água colorida para obtenção de efeitos, de certo modo antecipando-se aos filtros coloridos que se empregam atualmente nos spotlights. Além de garrafas e vidros coloridos de vitrais, para fins de coloração, usavam-se, também, objetos metálicos (como bacias e bandejas) como superfícies refletoras.(5)

Leone di Somi preocupou-se com a redução da quantidade de luz na platéia, com a finalidade de intensificar a luminosidade do palco. Propôs que se ocultassem as fontes visíveis o quanto fosse possível, principalmente para que o público ficasse protegido da exposição direta. Na platéia, haveria um mínimo possível de luzes bem recuadas atrás do público, de modo que, por contraste, o palco parecesse mais fortemente iluminado.

Angelo Ingegneri (século XVI), contemporâneo de Palladio, tentou ir mais adiante, propondo o escurecimento completo da platéia, mas não teve êxito. O público queria ir ao teatro para ser visto e ver as outras pessoas. A platéia às escuras não permitiria isso. O escurecimento definitivo da sala só ocorrerá, de fato, alguns séculos depois, assinalando a primeira grande mudança no conceito de luz cênica.

Nicola Sabbatini, em sua *Pratica di Fabricar Scene e Machine né Teatri* (1638) descreve como fazer vários tipos de luz, propõe um fusível para acender as lâmpadas simultaneamente e até um dispositivo funcionando como espécie de dimmer (redutor) .

A instalação de candelabros passou por várias mudanças no decorrer dos séculos XVII e XVIII. David Garrick, em 1765, sugeriu que se retirassem as fontes visíveis do palco do Drury Lane, em Londres, preferindo usar luzes laterais, ribalta e, inclusive, iluminação vinda de cima, proporcionando, no conjunto, uma luminosidade ainda não explorada e muito mais apropriada, principalmente pelo fato de as fontes ficarem escondidas do público. Mudanças semelhantes foram realizadas, logo em seguida, no Covent Garden, mas com emprego das lâmpadas de óleo em vez de velas de cera.(6)

A iluminação a gás vem resolver de forma mais satisfatória a questão da visibilidade nos teatros. Longe de ser, ainda, a solução ideal, o gás representou um grande progresso em

(5) *The Concise Oxford Companion to the Theatre*, p. 306.
(6) Idem.

relação à precariedade das tochas, velas, lâmpadas de azeite e querosene.

Nas ruas de Londres, o gás começa a ser utilizado a partir de 1807; em Paris, a partir de 1819. Na iluminação doméstica, só a partir de 1840 (na Europa) e depois da guerra civil, nos Estados Unidos.

Nos teatros, o gás é empregado de forma generalizada a partir de 1850. A primeira adaptação bem sucedida da luz a gás em palco deu-se em 1803, no Lyceum Theatre, de Londres, realizada por um alemão, Frederick Winsor. O Chestnut Opera House , na Filadélfia converteu seu sistema em 1816. No ano seguinte, mais dois teatros londrinos faziam o mesmo: o Drury Lane e o Convent Garden. Um dos últimos teatros ingleses a fazer a conversão foi o Haymarket, em 1843.

O gás tinha diversas vantagens: luz mais intensa (um candelabro a gás era equivalente a 12 velas), regulagem de intensidade, maior estabilidade nos fachos, nitidez nas respostas e controle centralizado. Com a luz a gás, foi possível que se criassem novas disposições de fontes de luz e inclusive efeitos individualizados para isolar cenas e criar zonas de atenção. O grande inconveniente do gás, principalmente nos locais pequenos e fechados, era o cheiro desagradável, a sonolência que produzia e a fuligem, exigindo limpeza constante de paredes, tetos e cortinados.

A princípio, o gás tinha de ser manufaturado pelo próprio teatro, o que resultava em gastos enormes, pois era necessária uma grande quantidade de pipas para abastecer o prédio todo. A manutenção era cara, porém, a qualidade de luz oferecida pelo gás e o seu sistema de controle eram as melhores descobertas que tinham sido realizadas até então. Pela primeira vez era possível, por exemplo, estabelecer controle de todas as luzes de um ponto centralizado.

As primeiras mesas de controle apareceram no Lyceum Theatre, de Londres e no Boston Theatre, nos Estados Unidos. Eram equipadas com masters controlando todas as saídas e com válvulas redutoras, individualizadas e em série.

No entanto, além do custo de manutenção, havia o problemas de segurança. O gás representava um risco constante de incêndio, apesar dos regulamentos e normas de uso que vigoravam. Os teatros eram obrigados a estabelecer um número determinado de candeeiros, fixados em locais apropriados. Era obrigatória, também, a presença de guardas fiscalizando as instalações. Mesmo assim, os incêndios eram comuns.

A iluminação a gás trouxe intensidade e estabilidade de fluxo, mas não vigorou por muito tempo. "Em 1879, a descoberta da lâmpada de incandescência Edison, de filamento de carbono, permite uma generalização do emprego da eletricidade como meio de iluminação cênica".(7) Até o final do século XIX, a inovação elétrica já tinha chegado à maioria dos grandes teatros: o Savoy Theatre, de Londres e o Bijou Theatre, de Boston (1881); o Landestheater, de Stuttgart, o Residenztheater, de Munique e o Staatsoper, de Viena (1883) e o People's Theatre, de Nova Iorque, em 1885.(8)

As primeiras instalações elétricas em palco italiano tomavam por base a ribalta (luz de baixo), as gambiarras (luz de cima) e as laterais, todas elas encarregadas de cobrir os diversos planos do espaço de representação (posterior, central e anterior). "Em 1876, no momento em que triunfa uma estética teatral fundada sobre a falsa - semelhança e o virtuosismo técnico, produz-se um fato capital. Durante a representação de suas óperas em Bayreuth, Richard Wagner (1813-1883) mergulha a sala no escuro. Esta reforma, que esperaria quatro séculos (desde que o teatro passou para as salas fechadas, na Renascença) é pouco a pouco adotada em Inglaterra, em França e no conjunto dos teatros europeus. Na sua origem, corresponde a uma necessidade de ilusão: o mundo fictício da cena só pode parecer real na medida em que o espectador, à falta de pontos de referência, não possa confrontá-lo com a realidade. A obscuridade da sala e a claridade da cena orientam a sua atenção para a cena, cujo quadro limita a superfície luminosa. Chega-se a perder a consciência da realidade que o rodeia. Mantido num estado parcial de hipnotismo, o espectador será tanto mais receptivo da ação dramática quanto mais esquecer tudo que não lhe diz respeito. Se Wagner apaga a luz da sala, é porque deseja fazer dos seus mitos e da sua "revelação" lírica o elemento fundamental de um universo cênico ideal e deseja que nenhum obstáculo material se intrometa entre o espectador e o drama. A ribalta preenchia, então, a função denunciada por aqueles que, desde o princípio do século XX, querem suprimi-la; a de uma monstruosa fronteira entre o drama e o espectador, reforçando a ação restritiva do quadro cênico e contribuindo para o afastar.

(7) Denis Bablet, *A luz no teatro*, p. 291.
(8) Stage Lighting, Britannica, p.90.

A extinção da sala correspondia a um desejo de ilusionismo, mas a ilusão só era possível em certas condições: o campo luminoso devia ser rejeitado para além do quadro de cena, a luz iluminar o conjunto da cena, os aparelhos dissimulados da vista do espectador, numa palavra, a técnica de iluminação devia respeitar e servir as estruturas e os objetivos da cena à italiana.(...) Outro aspecto fundamental desta reforma: o seu caráter social. Numa sala iluminada, o espectador não é senão um dos elementos de uma sociedade vinda para ver e fazer-se ver, duma ponta a outra da ferradura da sala clássica. A obscuridade, pelo contrário, isola o espectador e desvia-o, pelo menos durante a representação, da preocupação de se mostrar. O teatro deixa de ser o imenso salão da sociedade burguesa."(9)

Com a platéia totalmente no escuro, a iluminação cênica adquire um outro sentido e, evidentemente, mais importância sobre o espetáculo. Agora se pode falar numa separação nítida entre palco e platéia, não apenas pela disposição arquitetônica dos dois espaços, mas pela importância e participação da luz, enquanto forma particular de olhar, a sugerir impressões, revelar a materialidade e o significado das coisas, captando-as nas suas três dimensões.

A cena realista não tarda a fazer com que a iluminação seja um elemento integrado à cenografia, configurando uma única representação da realidade. O espaço fictício então representado é visto como algo linear, contínuo, que os olhos vão percorrendo pouco a pouco, mais ou menos à semelhança das pinturas renascentistas, que representavam cenas sob um infinito azul do céu. Uma luz aparentemente uniforme, integrada.

Em 1902, o cenógrafo Mariano Fortuny desenvolve, na Alemanha, o "kuppelhorizont", uma meia - cúpula feita de seda ou gesso, que refletia luz sobre o palco, simulando o infinito (céu). Este recurso daria origem ao ciclorama, tela semicircular, no fundo do palco, iluminada geralmente do topo e da base, empregada para efeitos de céu. O ciclorama trouxe altura à cena, modificou a arquitetura do cenário e criou sensação de longínquo, de infinito. Fortuny desenvolveu, também, um sistema de cores, adaptando dispositivos nos refletores, para colorir e difundir a luz, deixando-a mais suave. Na Alemanha, Lennebach e Hasait, dentre outros, trouxeram mais contribuições técnicas, aperfeiçoando o ciclorama e os sistemas de controle.

(9) Denis Bablet, op cit., pp. 294-5.

A luz elétrica veio resolver definitivamente o problema da visibilidade e abrir novos caminhos não só para a iluminação como para o teatro em geral. Provocou mudanças no conceito de cenografia, figurino, alterando completamente o aspecto visual do espetáculo. A utilização de velas, nos períodos anteriores, não representava ameaças à cenografia pictórica: o ilusionismo dos telões pintados resistia, aparentemente, à luminosidade fraca, instável e atmosférica das chamas. Com a chegada da luz elétrica, houve mudanças radicais. O cenário pictório, atingido pelo poder avassalador da eletricidade, começou a ser substituído pelo cenário construído: objetos reais, móveis, paredes, portas, janelas, árvores, etc., tomaram o lugar dos antigos telões. As superfícies reais não eram enganadoras. Ao contrário, permitiam que fossem iluminadas de vários ângulos, conferindo ao cenário não mais o aspecto das imagens planas, mas o da realidade tridimensional.

Como recursos técnicos, surgiram aparelhos dotados de lentes e lâmpadas especiais, como o spotlight, com uma série de vantagens: focagem, obturador para ajuste de abertura, instalação à distância, direcionamento preciso, regulagem para posição fixa ou móvel, permitindo movimento para a esquerda ou direita, inclinação para cima ou para baixo, facilidade para captar o objeto de qualquer ângulo e suporte para filtro colorido.

O spotlight trouxe concentração à cena, através do recorte estabelecido pela luz, pondo em evidência o ator, o detalhe do cenário, os objetos; permitiu isolar e precisar zonas de ação, criando uma nova concepção de espaço; valorizou as três dimensões, iluminando a cena de vários ângulos, com projeções laterais, verticais, oblíquas, em contraluz etc. A variedade de graus de abertura para iluminar pequenas ou grandes áreas, a possibilidade de cruzamento de luzes provenientes de pontos extremos, a facilidade de deslocamento das instalações de um ponto ao outro, a fabricação de aparelhos cada vez mais leves, mais baratos e de fácil manutenção, transformaram o spotlight num equipamento prático e indispensável. Sem ele, provavelmente não teríamos saído da luz difusa. Muitas das experiências cenográficas, principalmente as que utilizam rampas, plataformas, corredores e construções fora dos esquemas de palco italiano não teriam sido possíveis.

Atualmente, são muito usados os projetores plano - convexos de 1000W, com lâmpadas halógenas, para fachos bem acentuados. Relativamente leves (em torno de 5 a 7 kg), possuem porta - gelatinas, bandeira rotativa para modificação do facho, tela protetora para lente e ajuste de foco na parte traseira. Para facho de contorno difuso tem sido utilizado o projetor Fresnel (1000W , halógeno), com quase as mesmas características e design do PC (carcaça, alça, ajuste de foco), exceto a lente que é específica para suavizar e abrandar os contornos.

Para longas distâncias, surgiram primeiramente os canhões seguidores, usados até hoje em shows e espetáculos musicais. Dotados de lâmpadas de descarga ou halógena, de 1000 ou 2000W, os canhões são equipados com discos giratórios de cores e podem ser manejados da platéia ou da cabine de luz. Mais tarde vieram os refletores elipsoidais, atualmente de uso generalizado nos teatros. Apropriados para instalação a média distância do palco, os elipsoidais são equipados com um sistema de lentes que projetam a luz sem perda de intensidade, com muita nitidez nos contornos dos fachos, fidelidade às cores, possibilidade de recorte geométrico dos fachos e uso de gobos para efeitos de sol, lua, fogo, etc.

Para cobertura de áreas mais amplas e projeções no ciclorama surgiram luminárias compartimentadas, com lâmpadas alinhadas e ligadas em circuito alternado. Situadas no pé ou na parte superior do ciclorama, essas luminárias cobriam toda a tela, inundando-a com luz uniforme. Atualmente, existem recursos mais práticos para esses fins: há refletores com lâmpadas tipo lapiseira, laterais com alças reversíveis para instalação no alto ou no solo, porta filtros com uma das bordas dentada (para maior difusão do facho), potência que varia de 500 a 1000W, mais leves e com fácil dissipação de calor. Também são muito usados os refletores em forma de cone, facho aberto, sem lente, próprios para lâmpadas PAR ou halógena tipo lapiseira (INPAR), apesar de restritos a efeitos coloridos e difusos.

A questão da coloração da luz parece ter chegado a um resultado satisfatório com a gelatina, placa colorida de material plástico não inflamável, fixada na frente da lente dos refletores. As primeiras experiências, entretanto, utilizavam vidro. De fato, é o recurso ideal para coloração, mas é frágil, pesado e caro. Também os materiais acrílicos e o celofane foram testados mas não deram resultado, principalmente pela baixa resistência ao calor.

Quanto aos sistemas de controle de luz, a evolução também foi aos poucos. No teatro à luz de velas, bastava um sopro de ar para extinguir a luz. Não havia possibilidade de se controlar a intensidade aumentando ou diminuindo lentamente, como vemos hoje. Eram pontos individuais de luz e só permitiam duas coisas: acender e apagar. Na época do gás, o controle era feito por intermédio de válvulas que regulavam a intensidade e as ligações podiam ser controladas de uma mesa. Com a eletricidade, surgiram os sistemas de controle baseados no dimmer, recurso que permite aumento ou diminuição gradativa da intensidade de luz.

Os primeiros redutores nada mais eram do que placas de metal imersas em solução de salmoura. Conforme se manipulavam essas placas, a intensidade de luz ia variando. O inconveniente era o cheio desagradável que exalava, além de não se ter nenhum controle sobre os efeitos. Com o tempo, esses redutores foram sendo aperfeiçoados, podendo ser operados manualmente ou acionados por motores. Os motorizados, por serem mais lentos, acabaram sendo mais usados para redução de luz da platéia do que do palco.

Atualmente, as mesas de controle oferecem ao operador a facilidade de poder trabalhar com várias preparações, num processo simplificado de combinações programadas previamente e controladas por masters e sub-masters.

Tecnicamente, a iluminação não pára de evoluir. Vela, querosene, gás, eletricidade, tungstênio, halogênio, quartzo, mercúrio, fluorescência, luz negra, néon, estroboscópica, laser, controle remoto, computadorizado... Não é por falta de recursos que o palco terá problemas de visibilidade.

Não é possível desenvolver qualquer estudo sobre a estética da iluminação cênica sem antes fazer uma retrospectiva histórica a partir das últimas décadas do século XIX, chegando até as experiências significativas mais recentes. Alguns nomes importantes na história do teatro do século XX, entre encenadores, teóricos e cenógrafos, dedicaram-se ao estudo da iluminação em alguma etapa de sua obra. Lembremos alguns desses nomes: Appia, Gordon Craig, Max Reinhardt, Robert Edmond Jones, Komisarjevsky, Artaud, Jessner, Fehling, Svoboda, Strehler, Chéreau e Alwin Nikolais (dança).

De todos esses nomes, talvez Appia tenha uma importância à parte, por ter sido um dos pioneiros nas descobertas dos poderes da luz elétrica, com uma visão mais ampla sobre o fenômeno estético e sua importância na articulação do espetáculo, na relação com o cenário ("espaço vivo"), o texto e o movimento: "Ator, espaço, luz, pintura: todas as tentativas modernas de reforma cênica implicam este ponto essencial, isto é, a maneira de tornar a luz toda - poderosa e, através dela, dar ao ator e ao espaço cênico o seu valor plástico integral"(1). Artaud teria sido o mais radical, na sua visão simbólica e não - figurativa da luz. Os expressionistas (Jessner, Fehling), os mais arbitrários; Svoboda, o experimentador da luz como elemento de projeção e Nikolais o coreógrafo que integra movimento e luz.

Adolphe Appia (1862-1928), cenógrafo e teórico suíço, foi um dos principais representantes da corrente simbolista, propondo um teatro de atmosfera e sugestão, onde a luz desempenha um papel fundamental. "Appia é sem dúvida um dos primeiros a tomar consciência dos extraordinários recursos que a iluminação elétrica põe à disposição do encenador. O que faz com que ele lamente ainda mais vivamente que tais recursos só estejam sendo utilizados (àquela época) para iluminar telas pintadas e reforçar sua capacidade de ilusão.(2) Preocupava-se com o predomínio da cenografia pictórica até mesmo sobre o ator, fato que não pôde ser evitado quando grandes pintores da época foram requisitados para pintura de cenários (Braque, Picasso, Matisse, Lautrec, Chirico, dentre outros), impondo seus estilos

Appia fazia restrições ao telão pintado principalmente por tratar - se de representação na imagem plana, bidimensional, que bem poderia ser substituído pela ilusão de espaço criado pela luz.

---

(1) Denis Bablet, *A luz no teatro*, p.298
(2) Jean-Jacques Roubine, *A linguagem da encenação teatral*, p.118

A luz empregada na tela do pintor, dizia ele, é estática, constante, permanente. Luz fixa, quando se sabe que a mobilidade é uma das principais características da iluminação cênica (os expressionistas sabiam disso e exploravam esse aspecto). A cenografia de pintores contrariava a noção de "espaço vivo" e cor em movimento - aliás , o que diferencia a pintura e a fotografia do teatro: a luz, nessas artes, capta um momento e o eterniza; é uma luz estática, única, congelada no tempo, enquanto que a luz cênica é dinâmica. A pintura trabalha com ficção sobre uma imagem plana, naturalmente bidimensional; o palco é o espaço da tridimensionalidade, sujeito a evoluções no tempo. Para explorar os valores emocionais da luz, a qualidade atmosférica, o poder de acentuar os momentos dramáticos, Appia propunha a criação de um espaço cênico mais livre, não condicionado à bidimensionalidade, com utilização de plataformas, blocos e formas abstratas, onde a luz pudesse demonstrar seu poder cenográfico.

Para Appia, a unidade plástica e escultural do espetáculo subordina-se à luz, capaz de aglutinar todos os elementos cênicos. Expressão perfeita da vida, a luz deveria representar no espaço o que os sons representavam no tempo. Quanto à cor, considerava um derivado da luz: "é dependente dela e , sob o ponto de vista cênico, depende de duas maneiras distintas: ou a luz se apodera dela para a restituir, mais ou menos móvel no espaço e, neste caso, a cor participa do modo de existência da luz; ou a luz se limita a iluminar uma superfície colorida, a cor continua ligada ao objeto e não recebe vida senão desse objeto e por variações da luz que o torna visível.

Uma é ambiente, penetra a atmosfera e , como a luz, toma a sua parte no movimento; está, portanto, em relações íntimas e diretas com o corpo. A outra só pode agir por oposição e reflexos; e se se move, não é ela que se move, mas o objeto a que pertence; a sua vida não é, porém, fictícia, como em pintura, mas é, na realidade, dependente."(3)

Appia analisa uma por uma as diversas artes que contribuem para o teatro: pintura, escultura, arquitetura, literatura e música. O teatro é uma arte que se desenvolve no espaço e no tempo, ao contrário daquelas que são espaciais mas são imóveis (como a pintura, a escultura e arquitetura) ou as que são temporais mas permanecem imóveis em relação ao espaço (literatura e música). A questão que Appia levanta é se existirá uma forma de conciliar a vida própria de cada uma dessas artes numa harmoniosa unidade e chama a atenção para o movimento : "No espaço, a duração exprimir-se-á por uma sucessão de formas, portanto, pelo movimento. No tempo, o espaço exprimir-se-á por uma sucessão de palavras e de sons, isto é, por durações diversas que ditam a extensão do movimento. O movimento, a mobilidade, eis o princípio diretor e conciliatório que regulará a união das nossas diversas formas de arte, para fazê-las convergir, simultaneamente, sobre um ponto dado, sobre a arte dramática; e, como é único e indispensável, ordenará hierarquicamente essas formas de arte, subordinando-as umas às outras, tendendo para uma harmonia que, isoladamente, teriam procurado em vão."(4)

---

(3) *"L'oeuvre d'art vivant"*, p.99

O ator possibilita o movimento no espaço. Por outro lado, seu corpo é um elemento plástico. Esta plasticidade o coloca em relação direta com a arquitetura e a escultura que, ao contrário da pintura (cuja luz é fictícia e estática) possuem uma luz efetiva. "Numa das mãos, o ator apodera - se do texto; na outra, detém, como num feixe, as artes do espaço; depois reúne irresistivelmente as duas mãos e cria, pelo movimento, a obra de arte integral. O corpo vivo é, assim, o criador dessa arte e detém o segredo das relações hierárquicas que unem os diversos fatores, pois é ele que está à cabeça. É do corpo, plástico e vivo, que devemos partir para voltar a cada uma das nossas artes e determinar o seu lugar na arte dramática."(5)

Embora a maior preocupação de Appia tivesse sido a ópera, suas idéias sobre iluminação foram revolucionárias para o teatro. Em 1895, escreveu "A encenação do drama wagneriano", considerado um tratado sobre a iluminação cênica. "Toda a fulminante evolução da estética de cena que se operou a partir da primeira década deste século se deve, fundamentalmente, aos conceitos de Appia. Na verdade, assistiu - se à morte irremediável do papel pintado, da perspectiva no plano, do "trompe-l'oeil" . E, só a partir de Appia - como também de Craig - é que se chegou à conclusão, como salienta Raymond Cogniat (Les decorateurs de théatre) de que 'o fato da cena ser um espaço a três dimensões exige que o artista encontre o meio de dar a

(4) Idem. Pp.30-1.
(5) Idem. P.32.

cada parte desse espaço a sua importância em relação ao conjunto'. Ultrapassou - se, portanto, e deixou-se para trás, a perder de vista, o estilo dos pintores - ilustradores das escolas francesa e italiana (mas principalmente da primeira) para se considerar que não só o espaço cênico é um espaço a três dimensões, mas mais: todos os elementos que definem o lugar dramático e criam o envolvimento são elementos plásticos a três dimensões - em movimento cromático por recepção e devolução de luz em movimento."(6)

Appia foi o primeiro, também, a empregar projeções como meio de animação do espaço cênico, antecipando experiências futuras de Piscator, Brecht e Svoboda. "Num momento em que as projeções são usadas apenas para obter certos efeitos especiais, Appia vê nelas um dos instrumentos essenciais de animação do espaço cênico (...) Não se trata de projeções figurativas, mas de um meio de multiplicar as possibilidades expressivas da luz, jogando com manchas de intensidades e cores variáveis, mutantes, infinitamente maleáveis."(7)

Edward Gordon Craig (1872-1966), diretor e cenógrafo inglês, da linha antinaturalista e a favor de um teatro simbólico e atmosférico, como Appia, valorizava os gestos simbólicos, a não - imitação da natureza, a representação simbólica das idéias do autor; buscava a harmonia perfeita entre texto, cenário, ator, indumentária e luz. Seu livro "*On the Art of the Theatre*" expõe as idéias de um "teatro total", onde a ação, palavra, linha, cor e ritmo se fundem. Craig rejeitava o decorativismo, o excesso de cor, preferindo os contrastes de claro - escuro, a iluminação frontal e vertical, em vez de ribalta e bastidores. Na ópera "Dido e Enéas", de Purcell (1910), Craig aplica seus princípios de despojamento e representação alusiva ou simbólica da realidade. "Nenhum detalhe decorativo, nenhum truque enganador. Todos os esforços de Craig visam à criação de uma imagem cênica em movimento. Volumes e formas constituem os únicos elementos plásticos. A iluminação é utilizada ao mesmo tempo para animar a cena e para unificá-la. Inteiramente nova na sua concepção, a técnica empregada permite iluminar os personagens de frente, ou verticalmente, pois a luz não é mais enviada da ribalta ou dos bastidores, mas do fundo da sala e do urdimento."(8)

Craig idealizava uma cenografia composta de um sistema não figurativo de formas e volumes, no qual a iluminação contribuiria para “multiplicar ainda mais as possibilidades de transformação da imagem cênica, permitindo notadamente arredondar e suavizar aquilo que a geometria dos screens poderia ter de talvez demasiadamente rígido ou anguloso”.(9)

---

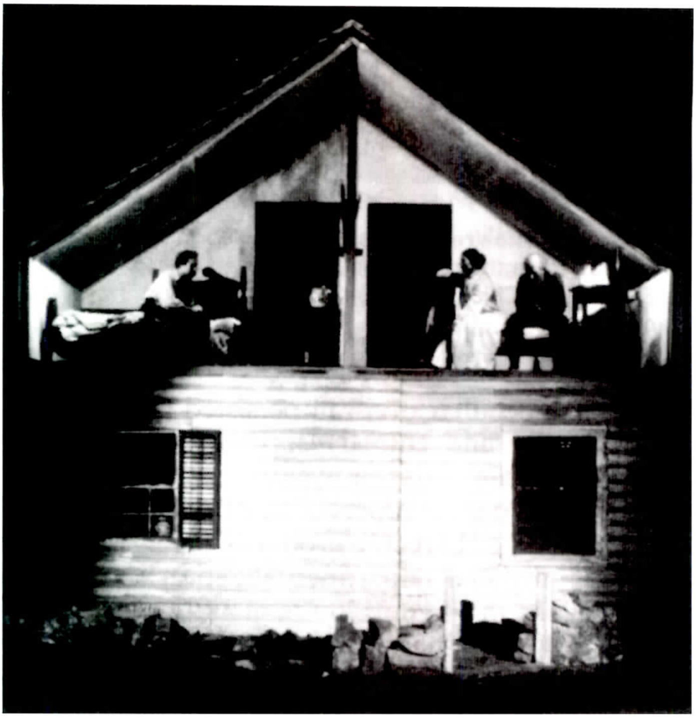
(6) Idem. Comentário de Redondo Júnior, pp.115-6.
(7) Jean-Jacques Roubine, op.cit.p.120.
(8) Idem. P.122

Tanto as idéias de Appia, valorizando a sugestão, simbolismo, busca da mobilidade e fluidez na cenografia (conseguida por uma luz capaz de esculpir e modular as formas e volumes), quanto os projetos de Craig (muitos dos quais nem chegaram a ser executados), influenciaram cenógrafos, iluminadores e encenadores, até mesmo aqueles que se recusaram a tomar por base a frontalidade do palco italiano, propondo formas mais livres e pluridimensionais.

Outro nome a ser considerado para a evolução estética da luz no século XX é o do diretor russo Feodor Komisarjevsky (1882-1954), para quem a luz tinha a mesma importância que os sons, formas, linhas e movimentos. Ciente da mobilidade da luz e dos movimentos cromáticos, utilizava a alternância de cores, a variação de intensidade e a projeção de ângulos diferentes como recursos para acompanhamento emotivo às cenas. “No utilizaba nunca proyectores situados en la sala como lo hacían otros grandes régisseurs, sino que disponía innumerables lamparitas de colores en distintos lugares de la escena, por ejemplo en los laterales, en el piso y en el foro. Com estas luces bien manejadas durante el desarrollo de la acción, conseguía infundir extraordinario dinamismo a los cuadros, dando la tonalidad que necesitaba y luciendo una gran riqueza de matices. Así por ejemplo, “Electra”, de Sófocles, adaptada por Hofmannsthal, se representaba con un tono rojizo, de impresionante horror como el de la sangre coagulada. En sus magníficas creaciones de las obras de Shakespeare, en Londres, Komisarjevsky logró obtener efectos lumínicos totalmente decorativos; los movimientos de las luces policromas creaban formas plásticas que llenaban el espacio escénico dando la impresión de decorados reales.”(10)

Para o cenógrafo americano Robert Edmond Jones (1887-1954), o verdadeiro problema da luz cênica está em saber onde colocá-la e de onde afastá-la, adotando quase como provérbio o que seu professor, Max Reinhardt (1873-1943) afirmou certa vez: “Tenho dito que a arte de iluminar uma cena consiste em pôr luz onde queremos e tirá-la de onde não a queremos.”

(9) Idem.P.123.
(10) Galina Tolmacheva, *Creadores del teatro moderno*. Pp.277-8



1-*Desire Under the Elms*, de Eugene O'Neill, concepção cenográfica de Robert Edmond Jones (1924).

Em "luz e sombra no teatro", Edmond Jones fala sobre o que é sentir o que chama de "vivência" da luz: "Nalguns momentos, nas muitas horas calmas dos ensaios das luzes, acontece uma estranha coisa. Somos dominados pela sensação da vivência da luz. À medida que, gradualmente, vamos tirando uma cena da sombra, dirigindo longos raios de luz através de uma coluna, tocando uma linha exterior com uma pincelada de cor, animando a cena, de momento a momento, até que ela pareça respirar, o nosso trabalho transforma-se num encantamento. Sentimos a presença da força da natureza. Dificilmente haverá um decorador que não tenha experimentado, num momento ou noutro, essa opressiva sensação de "vivência" da luz. Defendo que esses momentos estão entre os mais preciosos que as experiências do teatro nos podem dar. A verdadeira vida do teatro consiste neles. Nesses momentos, os nossos olhos estão abertos; captamos reflexos de um teatro ainda não criado e a imaginação caminha mais depressa. É a recordação desses raros momentos que nos guia e nos inspira no trabalho. Enquanto nos aperfeiçoamos no complexo mecanismo da iluminação, aprendemos a transcendê - lo. Lentamente, muito lentamente, aprendemos a ver a iluminação no teatro não só como um ofício emocionante, mas também como uma arte visionária e exata, sutil, poderosa, infinitamente difícil de aprender. Chegamos a saber que o drama não é uma máquina que corre a toda a velocidade, desde a subida até o cair do pano, mas sim um organismo vivo. E vemos a luz como uma parte dessa vida."(11)

Robert Jones diz que as coisas no palco devem ser visíveis, mas de um modo especial, pois no palco a realidade é mais saliente que no cotidiano. O mundo do teatro é de impressões mais agudas, claras e rápidas do que aquele em que vivemos, diz ele. A luz que envolve o ator é uma radiação, uma auréola, "um elixir suave"; uma luz lúcida, de "inteligência divina", uma luz penetrante; "Se olharmos para um retrato feito por um dos modernos retratistas e, depois, observarmos um Rembrandt, vemos que aquele está sobretudo ligado ao registro das impressões imediatas de superfície. A sua aproximação é como a de um jornalista que reúne um certo número de fatos interessantes e atraentes para o artigo de fundo. O outro penetra desde a superfície até a vida interior do modelo. Num retrato de Rembrandt, vemos além das feições do modelo, o ser caráter : e não só o caráter, mas o espírito também. Vemos uma vida que não é só de um momento, mas de todos os momentos: sentimos o "para além do imediato". Um retrato de um velho tem de ser um retrato de velhice". (12)

A concepção de luz de Robert Jones valoriza a consciência do momento, a surpresa e a descoberta. Iluminar não é apenas clarear um objeto, mas revelar um assunto, o drama, como se as luzes fossem palavras para elucidar idéias e emoções. A mesma importância que ele dá à luz, dá à sombra, como uma espécie de contrapartida, de igual valor.

Os expressionistas. Se por um lado temos um André Antoine (1859-1943) valorizando o aspecto atmosférico da luz, numa visão imitativa e naturalista da realidade, por outro lado encontramos Leopold Jessner e os expressionistas, para quem a luz é o elemento imprescindível, através do qual se conseguem as deformações, os focos concentradores, as projeções, sombras, manchas, flashes, e tudo o mais que possa atuar como recurso de desnaturalização e expressão do objeto, do sujeito ou da forma em si mesma.

Leopoldo Jessner (1878-1945) é dos mais importantes diretores alemães dos anos 20. Buscou em suas montagens a estruturação do espaço cênico por meio de escadas, plataformas e síntese de elementos decorativos. Na encenação de "Otelo", de Shakespeare, Jessner utiliza o ciclorama, por exemplo, não com a intenção de sugerir um céu ou amanhecer, mas para criar um fundo colorido que fosse equivalente aos diferentes momentos dramáticos, um uso arbitrário da luz para fins de desnaturalização.

---

(11) Robert Edmond Jones, *Luz e sombra no teatro*.pp.322-3.
(12) Idem. P.324.

Em lugar da iluminação geral, o expressionista prefere a iluminação por zonas, manchas e flashes capazes de estabelecer um isolamento do ator, separando-o do restante, suprimindo-lhe as relações com o mundo exterior. A luz adquire , assim, o poder de estabelecer rupturas e relações entre personagens; acompanha a ação de modo aparentemente arbitrário já que seu objetivo não é imitar a natureza, mas concentrar a atenção, articular a ação, acentuar a tensão e colorir a emoção do público.

A busca de um teatro de atmosfera e sugestão, mais dirigido aos sentidos que à razão, fez com que Antonin Artaud (1896-1948) pensasse a luz como elemento simbólico, muito mais que imitativo ou expressivo da realidade.

Em "O teatro e seu duplo", Artaud expõe sua concepção a respeito da luz: "Os equipamentos luminosos hoje em uso nos teatros não bastam mais. Como a ação particular da luz sobre o espírito passa a fazer parte do jogo dramático, novos efeitos de vibração luminosa devem ser procurados, novos modos de difundir a iluminação em ondas, ou por camadas, ou como uma fuzilaria de flechas incendiárias. A gama colorida dos aparelhos atualmente em uso deve ser revista de cabo a rabo. A fim de produzir qualidade de tons particulares, deve-se reintroduzir na luz elementos de corpo, densidade, opacidade, com o objetivo de produzir calor, frio, raiva, medo etc."(13)

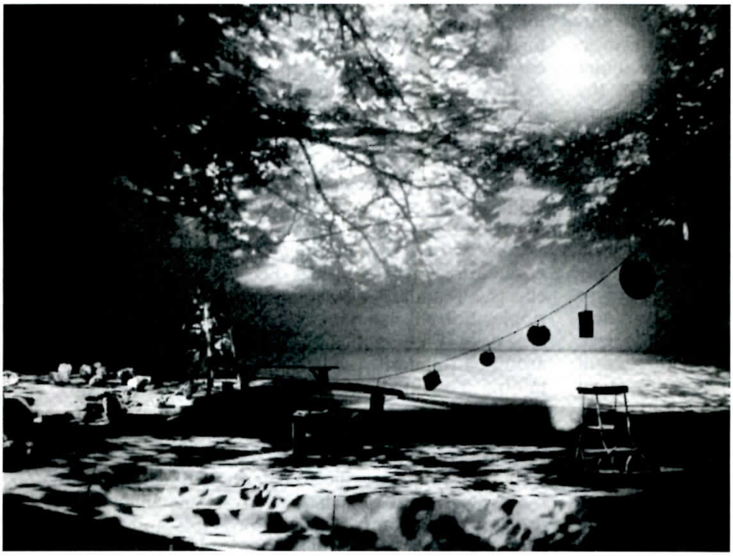
Gérard Gélas e o seu grupo Chêne Noir, na década de 70, procuraram pôr em prática uma teoria da iluminação diretamente herdada de Artaud. "O fato de esse trabalho ter causado sensação confirma, mais uma vez, a lentidão com que as experiências inovadoras costumam impor-se no teatro."(14)

Outra experiência importante no campo da iluminação está associada ao nome Josef Svoboda (1920), cenógrafo tcheco, cuja obra se caracteriza pelo grande despojamento técnico, busca de novos materiais, superfícies e texturas a serem aproveitadas com finalidade estética, tanto em cenografia quanto em iluminação. A pesquisa e criação de Svoboda revolucionaram, de certo modo, as técnicas de projeção no palco, não só dando continuidade às concepções de Erwin Piscator (1893-1966), que também utilizava projeções em suas montagens, como também inovando a técnica, com novas contribuições (como o poliécran e a lanterna mágica, mostrados na Exposição de Bruxelas, em 1958).

---

(13) Antonin Artaud, *O teatro e seu duplo.* P.122
(14) Jean-Jacques Roubine, op.cit.p.24.

Svoboda entende o espetáculo teatral como um conjunto no qual todas as partes se harmonizam. Muito mais do que uma composição ou relação entre os elementos, busca criar planos dramáticos modificáveis no decurso da ação, planos estes que surgem e desaparecem conforme as exigências da tensão dramática.



2-*Luz e cenário na concepção de Josef Svoboda para Um Domingo de Agosto* (Teatro Nacional de Praga, 1958).

A necessidade de buscar um teatro com linguagem própria, autônoma, diferente de uma soma de contribuições advindas de outras artes, fez com que Svoboda andasse sempre à procura de novos meios, técnicas e materiais significantes para os seus trabalhos. Sua experiência no Teatro Nacional de Praga atesta uma preocupação constante com a materialidade do elemento cênico (sua textura, maleabilidade, flexibilidade, uso de borracha, materiais plásticos e superfícies refletoras) e seu aproveitamento na cenografia e iluminação. Graças a espelhos móveis em plástico negro, conseguiu enviar luz refletida para pontos quase inatingíveis do palco. Esta relação entre o material e a sua propriedade refletora traduz a integração física e estética entre cenografia e luz, duas realidades que constituem, afinal, uma coisa única.

"Partindo desta vontade de busca de novos meios de expressão, criei um conjunto de aparelhos que me permite improvisar, no começo dos ensaios, pois esses aparelhos são incorporados ao equipamento permanente do teatro. Compreendem projetores caleidoscópicos especiais, fontes de luz refletida, superfícies de projeção mecanizadas, um dispositivo mecânico combinado com diversos planos fixos, tapetes rolantes ou projetores de filmes especiais, permitindo fazer desviar o eixo de projeção. Este último dispositivo permite-nos deslocar uma imagem através da cena e seguir mecanicamente um ator ou um bailarino por meio de painéis cuja posição pode ser modificada; este processo, como o poliécran, é da minha invenção e foi empregado, nomeadamente, com a lanterna mágica."(15)

A lanterna mágica trouxe para o palco a possibilidade de se trabalhar com a realidade e a imagem da realidade, simultaneamente, num jogo de dimensões diversas: o ator no palco (visto a três dimensões) e o ator projetado (imagem bidimensional). A combinação da imagem tridimensional com a linguagem plana produz, enfim, a síntese entre teatro e filme.

Criador de um "teatro de luz", Svoboda estava renovando não apenas o equipamento elétrico mas a própria linguagem do espaço cênico: "Tentei criar uma nova relação entre cena, écran, interpretação viva, dança e canto... isto não é uma idéia nova no teatro. Em numerosos espetáculos, tentamos esta experiência de combinar os fenômenos visuais distintos numa nova composição sobre um certo tema. Chegamos ao resultado desejado contrastando imagens, jogando com as suas mútuas relações, o seu ritmo no tempo e no espaço. Combinamos, também, com a imagem plástica, a criação de outras imagens e de cenários inteiros, uma montagem móvel e um ritmo espacial variável. Obtivemos, desta maneira, um espaço dramático evolutivo no decurso da ação dramática." (16)

No final do século XIX, quando a iluminação elétrica começava a dar uma nova concepção e característica ao espaço cênico, abrindo - se para experiências revolucionárias em cenografia e na própria articulação do espetáculo como um todo, surge uma figura cujo trabalho assinala um momento histórico de transição: a dançarina norte-americana Loïe Fuller. A referência não diz respeito à sua dança em si, mas ao tipo de iluminação que adotava em seus espetáculos. Nada de efeitos

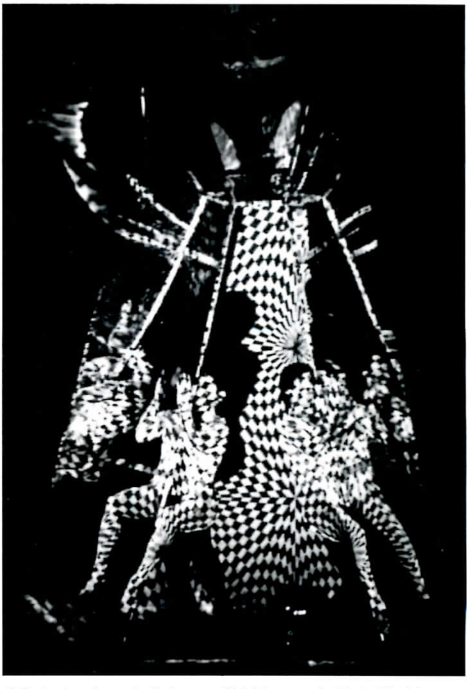
(15) Josef Svoboda, *Uma experiência checoslovaca*.p.264
(16) Idem. p.266

atmosféricos, à maneira naturalista de André Antoine, mas uma iluminação inusitada para a época, à base de projeções, espelhos e acompanhamento coreográfico. (17)

Loïe Fuller "acrescentou longos véus ao vestido esvoaçante (...) acentuando sua amplidão por prolongar os braços com bastões, multiplicando os efeitos de luz, cores diversas, spots situados diante dela, atrás, ao lado, sob o assoalho. De acordo com sua fórmula, ela 'esculpia a luz' (...) Foi a primeira a utilizar os jogos de luz associados a movimentos de tecidos para produzir efeitos espetaculares. Seu mérito foi ter utilizado a luz para criar no palco um espaço fora do real. Sua lição seria amplamente seguida pelos coreógrafos e cenógrafos contemporâneos ." (18)

De fato, a utilização da luz nos espetáculos de Loïe Fuller, como assinala Jean-Jacques Roubine, antecipa o trabalho que atualmente vem sendo desenvolvido pelo coreógrafo americano Alwin Nikolais (1912), no qual a luz e as projeções são elementos preponderantes. Nikolais projeta imagens figurativas e abstratas sobre a composição coreográfica, não exatamente com intenção decorativa, mas como elemento integrante da relação corpo, movimento e espaço. A integração luz - dança, através dos slides e das figuras aumentadas busca ampliar a concepção do espaço e do movimento. Por sua vez, a relação da luz com o figurino ganha uma dimensão dramática, emocional. Para Nikolais, luz e roupa deveriam fazer parte do ballet, como os próprios bailarinos.(19)

Nikolais faz da dança uma visão caleidoscópica, onde movimentos, luzes e cores se fundem harmoniosamente. Seus bailarinos são envolvidos numa "matriz visual", na qual a relação entre movimen-



3-*Projeção sobre os bailarinos*, em Kaleidoscope, de Alwin Nikolais.

---

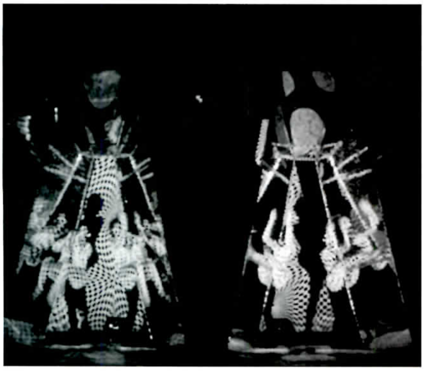
(17) Jean-Jacques Roubine, op.cit.pp.22-3.
(18) Paul Bourcier, *História da dança no ocidente*.p.252.
(19) Jornal da Tarde, 26.04.1977;

to e meio ambiente é estabelecida por intermédio da luz. Numa fração de segundo, o dançarino pode assumir uma posição de importância no conjunto visual e logo depois ser completamente absorvido pela matriz visual. Há sempre uma relação presente entre a parte e o todo. Sua estética prioriza a descentralização, baseada no seu conceito de que o homem é um “minuto”, um instantâneo no mecanismo do universo. Às vezes, o homem está em posição superior em relação ao restante; outras vezes, sua importância se reduz na amplidão.

Pelo princípio de descentralização, Nikolais busca uma exploração do espaço evitando centralizar. Desaparece o foco de importância sobre a personagem ou assunto; elimina-se o destaque sobre uma performance particular. No plano do individual, isto é, do bailarino em si, a descentralização também opera, desviando a fonte de energia do plexo solar para o ponto onde se realiza o movimento. Como conseqüência, há uma redução da carga emotiva e egocêntrica. Nikolais propõe ir mais longe ainda com a descentralização, estendendo-a para o figurino, a iluminação e o próprio espaço.(20)

Embora todos os elementos do espetáculo tenham valor na visão de Nikolais, é perceptível a importância quase suprema que ele dá à luz e ao movimento na configuração do espaço, do meio ambiente e de tudo o que nele existe.

O primeiro ballet de Nikolais a demonstrar as possibilidades coreográficas da luz foi “Prism”, em 1956, trabalhando as formas esculturais em mutação, conforme as diferentes captações da luz. A dança final, “Off the Wall”, culminava com uma fila de floodlights quase cegando a platéia à medida que os bailarinos pareciam saltar para fora do palco.



4-Imagens surreais através de projeções. Luz e corpo se integram na coreografia de Nikolais. (Triad)

Em “Galaxy”, também de 1956, os bailarinos usavam máscaras brancas no rosto e tinham os braços expandidos por uma espécie de remo. A luz negra destacava somente as partes fluorescentes, luminosas, produzindo efeito de flutuação.

A projeção de slides sobre bailarinos, tela cenográfica e ciclorama, hoje tida como uma das principais características dos trabalhos de Nikolais, foi primeiramente utilizada pelo Nikolais Dance Theatre em "Somniloquy", de 1967. Os bailarinos usavam colante branco e maquiagem luminosa; as imagens projetadas atravessavam os espaços livres e alcançavam a tela de fundo, quando não refletiam no próprio corpo e no rosto dos bailarinos em movimento. As alternâncias de luz, ora no plano tridimensional do palco, só com os dançarinos, ora no plano bidimensional das telas, assim como a utilização conjunta desses planos, criavam setores distintos no espaço e qualidades diversas de situações.

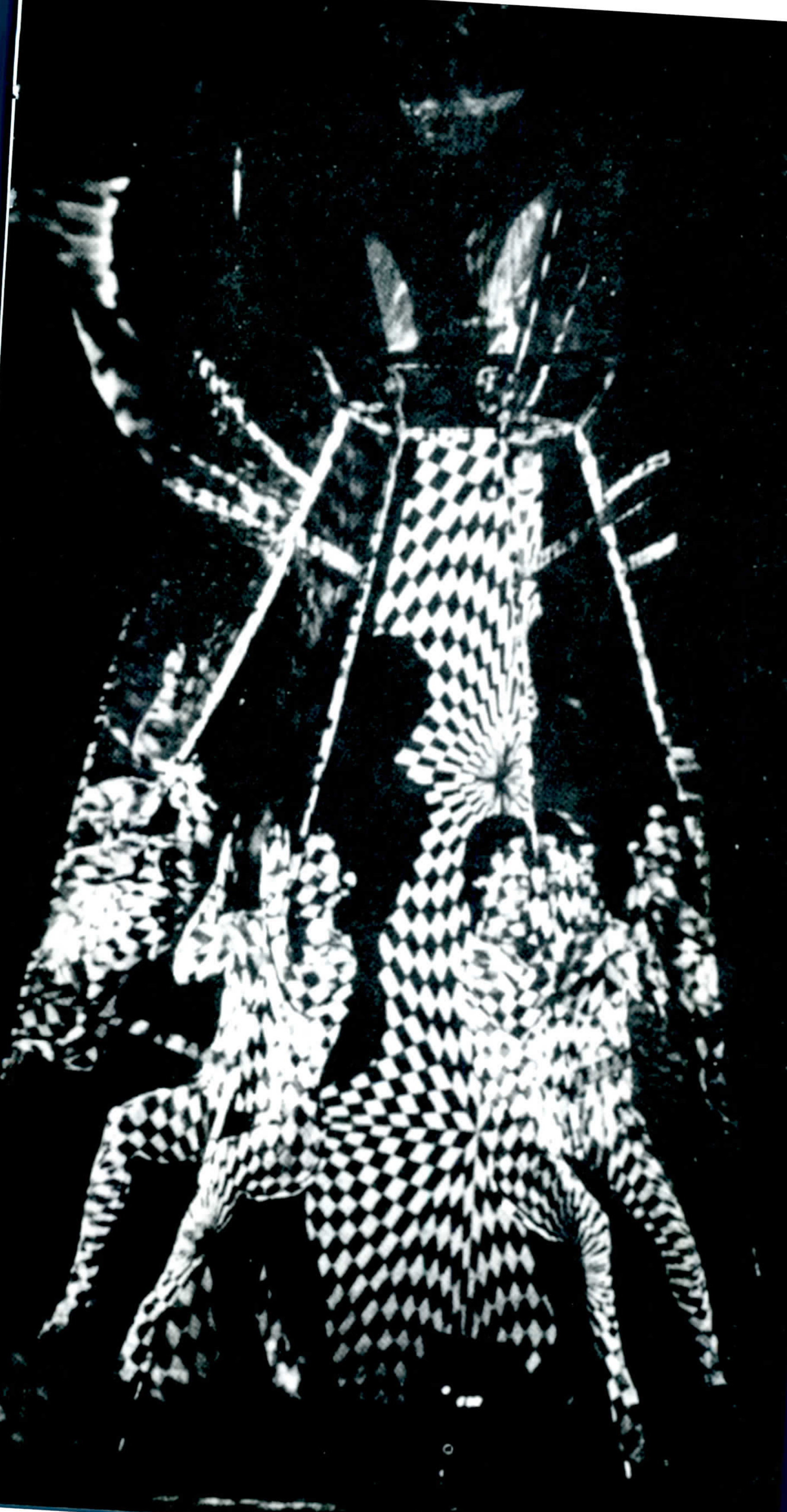
---

(20) Barbara E. Nickolich, *The Nicholais Dance Theatre's uses of light*.p.81

A presença constante dos efeitos especiais na obra de Alwin Nikolais não deve ser entendida como ponto de partida para suas criações e muito menos como recurso decorativo. Ao contrário, suas criações são reflexo de uma profunda meditação sobre a natureza humana e experimentam seus sentimentos profundos, os quais são comunicados ao público por meio dos efeitos especiais. Não se trata de exercício de comunicação, mas de tentativa de total identificação do criador com seu público.(21) Nikolais faz da luz um poderoso meio de distorção do espaço e do tempo, com projeções que primeiramente aparecem minúsculas sobre o bailarino e em seguida repercutem gigantescas no fundo ("The Scenario", 1972); nem poupa quantidades enormes de mutações em curto espaço de tempo e até mesmo de refletor a refletor ("Echo", 1969), quando a intenção é obter movimento e situar a figura humana dentro de um complexo mecanismo universal.

Em resumo, poderíamos dizer que a iluminação cênica, em pouco mais de um século de existência (se considerarmos apenas a luz elétrica) já experimentou um pouco de tudo: a busca da atmosfera, nos nevoeiros, sóis e luares naturalistas (Antoine), a constituição, por si só, do espaço cênico, numa espécie de iluminação - cenográfica (Appia e Craig), a luz como elemento de desnaturalização, focos, sombras, deformações da realidade e criação de um segundo eu (os expressionistas), as experiências com projeção, dimensionalidade, coreografia (Piscator, Svoboda e Nikolais), a luz - símbolo, arbitrária, abstrata, mais próxima de Paul Klee e Kandinsky (Artaud), a luz assumindo - se como puro iluminante ou instrumento de visibilidade (Brecht, Grotowsky, Peter Brook), enfim, uma luz que, apesar de recente, já tem grande caminho andado, mas que se transforma dia a dia, a partir das descobertas já realizadas (e nem todas completamente postas em prática) e das intermináveis novas tecnologias de nosso tempo.

(21) *Premiers pas en dance moderne*. Éditions Fleurus.p.29.



O teatro é uma representação da realidade. Os atores sobem ao palco para representar uma situação fictícia que, de alguma forma, toma por base a realidade ou a ela se refere. A situação fictícia, então mostrada ao público, contém personagens que habitam um determinado espaço: uma casa, um palácio, um jardim, um escritório, etc. Por sua vez, esses espaços possuem características diversas quanto à luz. Cabe à iluminação cênica recriar ou sugerir tais ambientes, de forma que os diferencie uns dos outros.

No entanto, o conceito de representação é muito mais amplo do que a simples imitação de situações reais. Essa é apenas uma das possibilidades, bastante ingênua por sinal. O teatro é, por excelência, a arte das referências, da sugestão. Muitas vezes, uma simples menção é o que basta para remeter o espectador a uma dada realidade que se quer representar. Um foco projetado obliquamente numa cena pode não ser a representação completa de uma situação real, mas consegue expressá-la e referir - se a ela. Enfim, pode representá-la, ainda que parcialmente.

A realidade é apenas o referente. A imagem que se cria a partir dela varia de uma arte a outra. O cinema e a fotografia conseguem captá-la com rigor de detalhes. Já o teatro tem certas restrições. Mas, por outro lado, seu poder de sugestionamento é capaz de envolver o espectador e criar nele uma impressão de realidade, tão forte quanto as outras formas de representação.

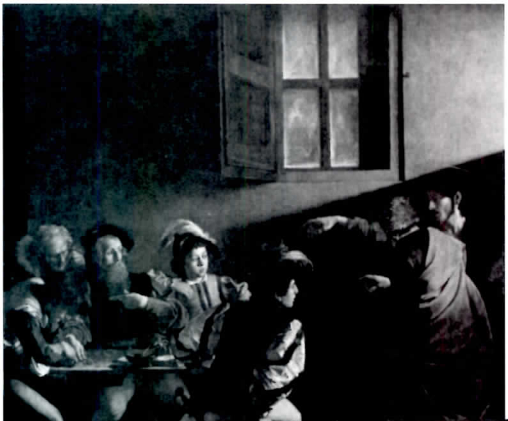
A consciência de que a luz é um poderoso meio de representação e expressão da realidade foi sendo adquirida aos poucos, nas diferentes artes. Luz estática, nas representações planas e luz dinâmica no teatro, como vimos no estudo feito por Appia, em *L'oeuvre d'art vivant*.

Falemos um pouco sobre a concepção de luz na imagem plana. A pintura do século XVII já contém exemplos de luz como elemento de forte representação da realidade e conteúdo expressivo. Antes disso, a retratação da realidade e a representação de cenas bíblicas adotavam, quase sempre, uma uniformidade de luz. Contrastes e diferenças de tonalidade estabeleciam-se a partir da aparência natural das cores, e não a partir de sobreposições explícitas de luz.

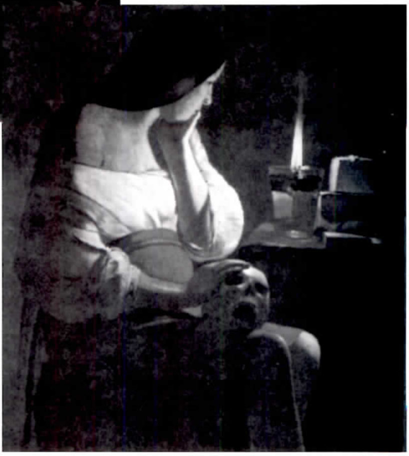
Em muitos quadros de Giotto (1266-1337), as sombras nas dobras das roupas, por exemplo, seguem uma causa lógica, porém, numa relação mais anafórica com a realidade, do que propriamente com as condições físicas das cenas retratadas.

Em Piero della Francesca (1410?-1492), as oposições de cor e configuração continuam marcadas por elas próprias, no que possuem de claridade imanente, apesar da nítida presença de uma luz sideral, de efeito difuso, que produz sombras, sobretudo nas roupas e nos pés, evidenciando a existência de uma claridade onipresente, que condiciona tudo, sob o azul do céu.

Um dos primeiros na pintura a estabelecer um ponto definido para incidência da luz, ainda no renascimento, é Van Eyck (1390-1441). A presença de uma janela à esquerda, no seu “Casal Arnolfini”, traz a luz para dentro de um quarto e produz sombras realisticamente motivadas. Agora já se percebe uma interferência visível sobre a claridade das superfícies mostradas. Embora esses efeitos de luz e sombra tenham sua explicação lógica, é importante observar já uma preocupação com condicionamento, de certa forma antecipando a plástica do barroco, sobretudo de Caravaggio, Velasquez e Georges de la Tour, nos quais a luz é decididamente um elemento interferente na configuração do espaço.



5-*Vocação de São Mateus*, de Caravaggio: definição quanto ao sentido, direção e intensidade da luz. Jatos intensos destacam e modelam as figuras na escuridão.



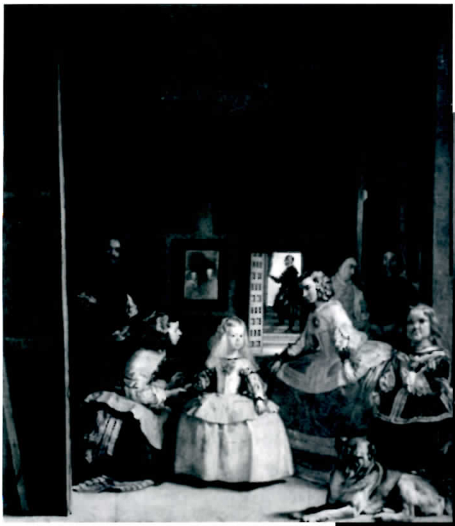
6-*Madalena*, de Georges de La Tour: representação de cena noturna, com presença do iluminante.

No século XVII, quando o teatro ainda se via às voltas com a questão da visibilidade nas salas fechadas, dada a precariedade das velas, a pintura já reformulava a concepção de luz na imagem plana. Caravaggio (1573-1610) praticamente ofusca a claridade imanente das superfícies representadas, condicionando-as aos seus jatos direcionados de luz, procedentes de fontes não explicitamente citadas. Nem janelas, nem portas aparecem nas cenas. No entanto, vê-se uma luz que incide diretamente sobre as personagens, obviamente colocada com intenção expressiva. Adotando a luz lateral, Caravaggio representa a realidade com a luz seletiva, recortando figuras no espaço. As transições do claro para o escuro são bruscas, ao gosto da contrastividade barroca.

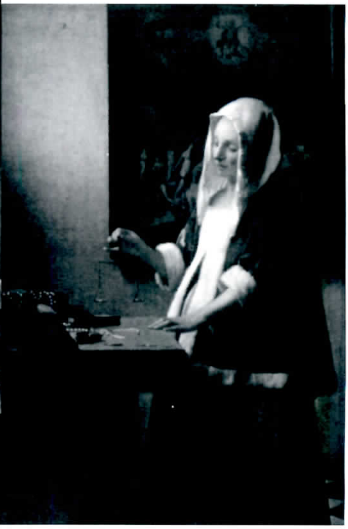
Se Caravaggio não menciona de onde provém a luz, deixando uma dúvida inteligente entre a intenção imitativa e a intenção puramente expressiva, Diego Velasquez (1599-1660) e Georges de La Tour (1593-1652) condicionam suas figuras a uma claridade que provém de fontes diretamente mencionadas. Em Velasquez, há portas e distribuição de planos que justificam os efeitos. Georges de La Tour, especialista em retratar cenas noturnas, utiliza a luz seletivamente ao colocar a figura de Madalena diante de uma vela acesa.

Um outro pintor desse período, também com a atenção voltada para a questão da luz, é Jan Vermeer (1632-1675), que constantemente justifica os efeitos de luz colocando janelas, por onde passa a luz que incide sobre os detalhes das cenas.

Os resultados obtidos por Vermeer, Velasquez e La Tour, longe de serem a luz onipresente dos renascentistas, revelam o poder interferente e diferenciador da luz na representação pictórica.



8-*As Meninas* , de Velasquez. Uso da luz para dividir espaços, criar aproximação e distância.



7-*Mulher com Balança*, de Vermeer. A claridade vem de fora, através de uma janela mencionada.

Em teatro, as tentativas de se criarem efeitos representativos através da luz são mais bem sucedidas a partir do final do século XIX, quando a eletricidade começa a chegar aos palcos.

Em 1849, a representação do "Profeta", de Meyerbeer, na Ópera de Paris, assinala uma experiência importante: a criação de um efeito para simular o nascer do sol, produzido com utilização da lâmpada de arco, inventada um ano antes, por Foucault.

Simular é uma maneira de representar. Da mesma forma que o ator representa uma personagem, o cenário representa um castelo e o figurino uma época, percebeu - se, pouco a pouco, que a iluminação cênica também tinha a capacidade de representar alguma coisa: o luar, o pôr- do- sol, o relâmpago ou o arco-íris.

Para fins de comunicação, não importa, necessariamente, como é executado o efeito, do ponto de vista técnico, desde que ele dê conta da informação que tem a transmitir. Para o espectador, o que importa é que se trata de uma representação da realidade, na qual uma luz artificial está no lugar de outra (natural, no caso), com a qual mantém uma certa semelhança perceptiva e à qual se refere.

Sabemos que as propriedades físicas da luz artificial não são as mesmas que as de uma fonte natural. De um lado se tem, por exemplo, lâmpadas halógenas em refletores com lentes; de outro, tem - se luz solar . Porém, mesmo não sendo materialmente idêntico à luz natural, o efeito da iluminação cênica pode se assemelhar a ela. O fato de ser projetado obliquamente e sob forma concentrada permite entender que se trata de uma representação de raio solar. A luz do refletor "faz o papel" do raio solar, isto é, representa - o.

Esse processo de representação baseia-se, antes de mais nada, na semelhança que tais efeitos possam ter com os modelos reais aos quais se referem. De imediato poderíamos dizer que, por mais que se queira, dificilmente haverá uma reprodução perfeita da realidade, principalmente no tocante à questão da luz. Há, isto sim, uma escala gradativa, que permite representações mais próximas ou mais distantes do objeto real que se procura imitar. Até onde a imagem de uma luz permite que um olhar comum entenda a que tipo de luz esta imagem se refere, podemos delimitar a representação enquanto processo analógico. Mas o que é analogia? Podemos dizer que os procedimentos analógicos são sempre os mesmos, em qualquer sociedade, época e cultura? Ou a analogia acompanha as mudanças?

Uma representação da realidade pode conter profusão de detalhes ou não. Há certas representações que mostram a realidade de forma bastante sintética, recorrendo só aos elementos mais importantes para a comunicação; assim como há representações excessivamente detalhistas. Nos dois casos, o que se tem é imitação, por síntese ou profusão. No entanto, conforme a época e as convenções de representação vigentes, estabelece - se uma das duas tendências como modelo de representação analógica (é claro que há outras possibilidades entre essas duas). O naturalismo, por exemplo, superou o realismo no que diz respeito à capacidade de aproximação da realidade. O impressionismo não se importou tanto com os detalhes fotográficos, mas com a captação de outros aspectos que faziam parte da realidade, tais como o efêmero, o instantâneo e o atmosférico, propondo uma nova abordagem analógica.

A diversidade de olhares sobre a realidade, tomando-a como motivação e ao mesmo tempo como objeto imediato da representação, tem mostrado, pelo menos nos últimos cinco séculos da história da arte, uma reformulação constante no conceito de analogia. Isso nos faz pensar na natureza dinâmica e evolutiva desse termo, condicionado às mudanças do tempo. Algumas obras são mais analógicas, outras menos, porém sempre têm alguma analogia com a realidade. É esse vínculo que permite saber o que uma obra figurativa está querendo representar. O senso comum, entretanto, é constantemente levado a admitir como imitativa somente a representação muitíssimo parecida com a realidade. O que parece mais correto dizer, no entanto, é que qualquer representação é imitativa (ou analógica), desde que seja figurativa, isto é, desde que contenha elementos de realidade identificáveis. No caso da luz, tais elementos se expressam, por exemplo, através da cor, da intensidade, do sentido e direção da luz, elementos perceptíveis que remetem àquilo que se quer representar.

Por outro lado, convém não confundir "modos de representação" com "níveis de significação." O espectador não está preocupado com o "modo de representação" da realidade. Ele não vai ao teatro porque a peça é ou deixa de ser realista, por mais diferença que isso possa fazer. O que interessa a ele é entender a peça, seja de forma realista ou não.

O processo de entendimento, no entanto, dá - se em dois níveis: denotação e conotação. Quando o espectador vê um efeito de luz (produzido de modo imitativo ou não), ele entende que tal efeito quer denotar alguma coisa, isto é, quer significar algo como "relâmpago", "arco-íris", seja o que for. A partir desta significação primeira é que ele busca entender o seu segundo significado (conotativo), dentro de contexto mais amplo da peça.

Um luar, por exemplo, pode denotar "luar" seja ele representado de forma mais aparentemente analógica (luz azul com efeito prateado) ou menos analógica (suponhamos uma contraluz de outra cor qualquer). Na medida em que se entende que o efeito se refere a luar, mesmo sendo incomum, é porque ele, efeito, denota alguma coisa.

Porém, se o efeito que denota "luar" (representado por semelhança ou não) tiver mais algum significado no contexto da peça (suponhamos cumplicidade, traição, morte, etc.) diremos que, além de denotar, o efeito produzido em cena pretende conotar alguma coisa.

Em outras palavras, a representação é primeiramente denotativa (um efeito de luz representa um luar, isto é, denota-o); em segundo lugar, a representação é conotativa (o luar conota traição, cumplicidade, etc.). A conotação, portanto, passa pela denotação.

Suponhamos um efeito de luz que queira designar "tempestade." Há pelo menos duas forma extremas de se representar isso, dentro dos limites da representação figurativa: por exagerada imitação (flashes brancos lançados contra a vidraça) ou de forma mais indireta (suponhamos flashes vermelhos disparados contra o vidro). Ora, sabemos que o raio está mais para o branco do que para o vermelho. Entretanto, esses dois efeitos, evidentemente inseridos dentro de um contexto, denotam a mesma coisa: um tempestade.

No entanto, se a intenção é comunicar ao público que o efeito refere-se à tempestade, e esta, por sua vez, representa uma série de tragédias que estão por vir no decorrer da peça, teremos, então, os dois níveis de significação: a denotação (tal efeito representa uma tempestade - plano da unidade) e a conotação (tal tempestade representa uma tragédia - plano do conjunto).

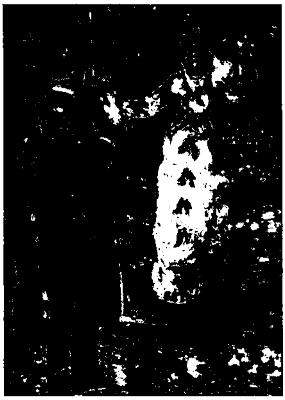
No caso desta intenção dupla, a tempestade representada, suponhamos, por flashes vermelhos (o que é bastante estranho), cria um certo distanciamento, instigando o espectador a descobrir o porquê de a iluminação utilizar uma cor que não condiz com a realidade. Isto faz com que ele tente descobrir uma explicação, além das aparências, motivando, por assim dizer, a busca conotativa. Por outro lado, se a tempestade for representada de modo realista, o processo de busca será mais lento. Se se tratar de um espectador informado e crítico, evidentemente ele saberá relacionar uma coisa com outra. Caso contrário, ficará mais nas aparências.

Uma coisa é representar ("estar em lugar de", "fazer o papel de"), por meios figurativos ou não; outra coisa é entender qual é a finalidade de tal representação em contextos mais amplos. É o que acontece no teatro, onde algo representa algo, num determinado nível de significação, e este algo, por sua vez, representa outra coisa, em nível mais amplo.

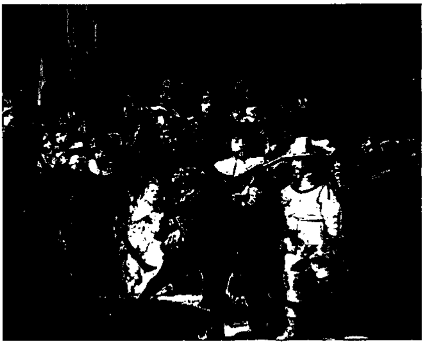
No caso da luz, a analogia pode não estar no efeito como um todo, mas, pelo menos, em um dos componentes desse todo: na intensidade, no ângulo escolhido, no grau de abertura e até mesmo na cor. Graças a este vínculo mínimo de analogia, o espectador consegue entender o que quer dizer o efeito aparentemente estranho de iluminação. A denotação, neste caso, é possível a partir de uma identidade, nem que seja mínima, de traços característicos, entre o real e o representado. Uma vez que o espectador entendeu o que quer dizer determinado efeito representativo da realidade (seja este efeito pouco ou muito parecido com o modelo real), passa ele, espectador, a entender por que motivo aquilo está sendo representado, isto é, busca entender o porquê de sua inclusão no contexto da peça. Não só as representações aparentemente realísticas (ou muito semelhantes ao modelo real) pedem leitura imediata, denotativa, antes de serem entendidas em nível mais amplo; as próprias representações não realísticas denotam alguma coisa (seu referente imediato) a partir da qual significam outra. O fato é que o processo de representação é recorrente, isto é, aplica - se aos dois níveis de significação.

A conclusão que se pode tirar, a partir destas considerações, é que há, digamos, graus de analogia, na representação de primeiro nível. Assim sendo, um luar pode ser representado de forma mais semelhante, menos semelhante ou quase nada semelhante ao modelo real. Desde que seja entendido como luar, continua sendo analógico, imitativo ou figurativo. O que este luar quer representar em segundo nível (conotativo) é outro problema, outra instância de representação.

As representações analógicas seguem convenções de época. Se traçarmos o percurso da imagem representativa da realidade, desde o Renascimento até o Impressionismo, por exemplo, veremos, inclusive e principalmente, no tocante à luz, um processo de evolução estética que acompanha as transformações históricas e sociais. Em Miguelângelo e Leonardo da Vinci, a realidade é a claridade absoluta, há preocupações com detalhes nítidos, definidos, tomando por base a linearidade e a perfeição; em Caravaggio, Velasquez, Georges de La Tour e Vermeer, o real passa a ser selecionado, sob forte presença da luz, produzindo dramaticidade, tensão, contraste. Em Rembrandt, o que se apreende do real não é mais o detalhe, a ser captado um a um, como nos renascentistas, mas o conjunto, também subordinado aos focos incidentais, que ao mesmo tempo particulariza e reúne; já em Renoir, a atmosfera se apodera do real criando uma luminosidade que existe, mas que ainda não havia sido explorada pela pintura: lampejos de luz, pingentes, gotas de orvalho, réstias de sol nas flores e nas águas. Em todos esses casos, diferenciados por épocas convencionalmente batizadas (Renascimento, Barroco e Impressionismo) há uma constante: a representação declaradamente analógica da realidade. Trata - se de cenas, retratos, momentos, ficticiamente criados ou não, mas que permitem, todos eles, uma interpretação praticamente única: aquilo que se vê é aquilo que parece ser.


10-*O Balanço*, de Renoir. Réstias de luz, reflexos e pingentes. O sol por entre as folhas.

O Juízo Universal, de Miguelângelo, a Santa Ceia, de Leonardo da Vinci, A Vocação de São Mateus e A Flagelação, de Caravaggio, a Ronda Noturna de Rembrandt e La Grenouillère, de Renoir, permitem todos uma leitura baseada no princípio de semelhança, ainda que sob formas diferentes de perceber e captar a realidade, com um olhar próprio, informado de acordo com os códigos de analogia de cada época.


9-*A Ronda Noturna*, de Rembrandt. Luz profusa, cenográfica, sugerindo altura.

Em resumo, poderíamos dizer que não há uma forma única de retratar a realidade, embora ela seja uma só. Cada momento da história vê a realidade de uma maneira e tenta representá-la a seu modo. O que não muda nesse processo é que a representação, seja qual for, remete à realidade. Daí sua natureza analógica e figurativa. Os critérios de imitação e a aceitação do objeto como imitativo varia de uma época à outra. Daí termos formas diferenciadas de realismo, com acréscimos e supressões de traços, conforme as necessidades de cada momento histórico, de cada momento da evolução do olhar sobre a realidade.

O teatro atual dispõe de uma série de recursos técnicos que permitem experiências de iluminação que podem ser consideradas, perceptivamente, realísticas. Não estamos nos referindo apenas aos chamados "efeitos especiais de iluminação", que buscam reproduzir no palco fenômenos visíveis, como raio, relâmpago, arco-íris, mas também àqueles efeitos diretamente associados ao cenário, atuando na configuração do espaço fictício das cenas: a luz característica de um sótão, de uma sala comum, de um palácio, de um quarto e de tantos outros lugares onde podem ocorrer as cenas. No primeiro caso, a iluminação tem um papel informativo. Não está ali necessariamente para clarear o palco, mas para veicular informações meteorológicas relacionadas à situação fictícia. No segundo caso, porém, a luz tem um papel duplo: iluminar o palco (função primária) e designar a claridade característica de um determinado espaço fictício (função representativa).

Numa cena que se passa dentro de uma redação de jornal, por exemplo, a luz branca difusa serve como iluminante para revelar tudo o que está sobre o palco, permitindo visibilidade à platéia, mas ao mesmo tempo é um elemento de representação da realidade, na medida em que suas características condizem com a luz típica de uma redação.

Até que ponto a iluminação teatral consegue ser uma imitação da luz que vemos na vida real?

Uma luz se faz passar por outra, à qual se refere. Este é o princípio de uma representação baseada na imitação da realidade. Toma-se por base um modelo real e se coloca no palco um resultado semelhante, capaz de produzir no público uma forte ilusão de realidade. Neste caso, a iluminação deve preocupar - se com alguns detalhes importantes, sem os quais não conseguirá causar a impressão de realidade que pretende.

Para representar um relâmpago, por exemplo, o iluminador deverá observar que algumas características são indispensáveis para que o público realmente acredite que se trata de um relâmpago. Mesmo sabendo que se trata de um efeito teatral, pode surpreender - se com o seu realismo.

Um feixe de luz atravessando a janela do cenário é capaz de convencer de que se trata mesmo de um raio solar, dada a semelhança que pode existir entre ele (efeito) e o raio solar verdadeiro, ao qual o efeito de luz se refere.

Este processo de representação, obviamente distante de ser uma cópia perfeita do modelo real, dá uma certa impressão de realidade, muitas vezes suficiente para a finalidade da cena. Por mais que uma representação seja feita à imagem e semelhança da realidade, trata-se sempre de uma representação, até o limite do possível. Nunca podemos nos esquecer de que se trata de refletores representando fontes naturais. Mesmo quando se quer representar o interior de algum lugar, iluminado por luz artificial, os recursos que a iluminação teatral utiliza são outros e não as mesmas luminárias que, na realidade, seriam empregadas nesses locais.

Para fins de realismo, a iluminação cênica capta da realidade somente aquilo que é mais importante para a identificação por parte do público. E o que é mais importante?

Há vários fatores que intervêm no que diz respeito à luz: a intensidade, a cor, a direção e o sentido. São fatores determinantes, tanto do ponto de vista de quem faz, como de quem vê. As inúmeras combinações que podem ser feitas a partir destas variáveis (e suas variações internas), permitem diferenciar um efeito do outro e obter impressões diversas de realidade.

Teoricamente, nos espetáculos em que se pretende a exatidão, a função básica da iluminação é descrever a luz do ambiente ao qual a peça se refere. É uma iluminação estritamente relacionada com o local onde se passa a ação e com o horário em que ela ocorre, se isto for pertinente. Portanto, a luz que reflete na vidraça, ou que atravessa por uma porta, ou que projeta sombras das grades na parede, não ocorre sem razão de ser. Há motivos que justificam sua presença.

Em todos estes casos que citamos, a iluminação não atua "sobre" a realidade, mas "na" realidade que está sendo representada. Ela é parte do cenário, ou melhor dizendo, parte do mundo representado. Suas mudanças acompanham as mudanças de tempo e espaço desse mundo.

A iluminação imitativa obedece a uma lógica. Os efeitos não são postos ao acaso, mas são determinados. Ilumina-se obliquamente um porão porque a luz está entrando por uma fenda lá do alto, mesmo que esta fenda não seja visível pelo público, mas previsível ou possível de existir , nas circunstâncias de cenários apresentadas. Ilumina-se uma cela com luz lateral vinda da esquerda pois supõe-se ou vê-se que as grades estão voltadas para aquele lado do palco e só através delas é que a luz pode entrar na cela.

Mesmo que o público não se interesse por saber qual é a fonte de onde provém um determinado foco de luz, é importante que ele perceba que todos esses detalhes pertencem ao mundo que está sendo representado, mundo esse que possui suas leis físicas.

Por outro lado, é da maior importância para o iluminador saber como é que esses reflexos surgem, de onde surgem, em que se baseiam para se apresentarem desta ou daquela maneira. É imprescindível, pois, que ele estude a peça do ponto de vista do espaço onde transcorrem as cenas e saiba, juntamente com o cenógrafo e o diretor, a maneira como esse espaço será representado no palco. A partir dessas informações, inicia a sua tarefa: completar o cenário com a luz.

A causa, a fonte que emite a luz cujo reflexo se quer representar é, portanto, um fator importante para que, a partir daí, se possa dar início ao processo de representação. A fonte é um luar que reflete na mansarda? Ou é um clarão que vem do andar de baixo?

O importante não são os efeitos em si, mas as causas que produzem tais efeitos. Basicamente é como deveria proceder um estudo preliminar de realismo: buscar as fontes de luz, no espaço estabelecido pela ficção, para saber extrair delas os reflexos, os clarões, as projeções de sombra, etc.

Esse princípio de causalidade que norteia a representação imitativa da realidade, vem explicar, por exemplo, a necessidade de lançar maior intensidade de luz no rosto de um ator, à medida que ele se aproxima, digamos, de uma janela que recebe entrada de sol. De forma menos intensa, porém, será iluminado quando, na mesma sala, ele se aproximar de uma janela oposta, É óbvio dizer que o sol não pode entrar com a mesma intensidade por lados opostos. A janela da direita recebe uma certa claridade, mas sem o brilho da que está no lado esquerdo, sobre a qual o sol incide diretamente. Pequenos detalhes como esse deveriam ser mantidos quando se pretende criar, no palco, uma impressão de realidade, tão forte e ilusória, capaz de fazer com que o público acredite no que está vendo, como se fosse algo real ou próximo da realidade.

As fontes de luz cujos reflexos se pretendem representar em cena são conhecidas a partir do texto. Algumas vezes, há indicações explícitas nas rubricas, sobretudo quando se trata de fenômenos naturais (trovões, relâmpagos, luar). Em geral, os textos indicam somente o local onde transcorre a ação. Cabe ao iluminador, nestes casos, elaborar um projeto de luz mais livre, ainda que tomando por base as referências cenográficas e atenção rigorosa aos princípios de analogia.

A iluminação realista não possui autonomia. Seu poder de intervenção é condicionado às circunstâncias de tempo e espaço fictícios. É um elemento passivo no conjunto do espetáculo, atuando como uma parte da cenografia e confundindo-se com ela.

O trabalho de criação numa iluminação realista é determinado pela capacidade de imitar. O iluminador mais atento à variedade de efeitos de luz e sombra que se podem encontrar nos objetos e nas superfícies das coisas da vida real, sob quaisquer tipos de incidência, certamente terá condições de desenvolver um trabalho em detalhes, adaptando-os às referências do texto e da cenografia.

Ao pesquisar a luz, tal como ela se dá na realidade, dois aspectos devem ser levados em conta: o que é diferencial na luz e o que é redundante. Representar uma sala com uma geral branca difusa é representar uma sala qualquer, e não especificamente aquela sala que o texto pede. O diferenciador não está no conjunto, na linearidade, no aspecto difuso. Isso é o elemento redundante da luz, que ao invés de diferenciar acaba igualando. O elemento propriamente diferencial, marcante, aparece nas curvas, nos cantos, nas dobras, nos pontos de mudanças das superfícies e obviamente nas sombras. São detalhes muito sutis, estritamente ligados ao cenário, mas que têm a maior importância no processo de caracterização. Alguns conhecimentos de arquitetura, decoração, design e iluminação de interiores podem auxiliar muitíssimo nesta tarefa.

No entanto, essa intenção decorativista da luz, resultante da preocupação com detalhes, esbarra numa questão fundamental: a visibilidade. Como recriar uma situação real de luz sem comprometer as condições de visibilidade do palco? Este é o principal obstáculo quando se pretende, por exemplo, representar literalmente o interior de um sótão ou de um porão onde deve acontecer a cena. Haverá claridade razoável para que o público possa enxergar os atores, distinguir as coisas e ao mesmo tempo apreciar a imitação da luz? De fato, podem-se obter efeitos realísticos surpreendentes em determinadas cenas, porém, desde que não prejudiquem a visibilidade da platéia. Uma transição rápida, com baixa intensidade de luz, pode ser enriquecedora; mas cenas inteiras às escuras só para atender a um rigor imitativo, são praticamente inadmissíveis. Há o fator de visibilidade que se sobrepõe a tudo, principalmente se o auditório é muito grande.

A considerar esse aspecto preponderante, a experiência de uma realismo absoluto na iluminação teatral é quase impossível. Deve-se levar em conta uma iluminação fundamental que garanta as condições de visibilidade, antes de qualquer outra coisa. Essa necessidade fundamental, sem dúvida, limita o processo de criação. Muitos detalhes imprescindíveis à composição do quadro acabam cedendo à necessidade de clarear mais a cena para que se possam ver as expressões dos atores no momento em que falam. Há que se encontrar um meio-termo, então, a satisfazer as duas partes: a representação em si e as condições físicas de visibilidade, a serem compartilhadas por todos na platéia. Sem condições de se enxergar o que se passa no palco, não há espetáculo.

Os recursos técnicos atualmente possibilitam esse meio-termo. Os elipsoidais, utilizados em combinação com Fresnel e refletores PC, podem formar um conjunto capaz de iluminar a cena e ao mesmo tempo ressaltar os efeitos, sem muitas restrições. Com tais recursos, a questão da incompatibilidade pode ser resolvida na mesa de controle, através do balanceamento. Sem que haja perda de quantidade útil de luz, necessária à visibilidade, há um vasto repertório de possibilidades de equalização nas mesas de controle, e gradiência de cor, que permitem resultados satisfatórios.

Até aqui, tratamos de efeitos de iluminação que buscam o máximo de semelhança com a realidade. Passemos, agora, ao outro extremo da representação figurativa, ou seja, aquela que não se preocupa com a imitação fiel. Falemos de uma iluminação aparentemente não compromissada com o analógico, embora ainda preserve alguns caracteres de analogia.

Há várias formas de se representar a realidade, sem que se tenha de recorrer, necessariamente, à imitação fiel. Se compararmos a fotografia de uma pessoa, com um desenho ou uma caricatura, veremos que se trata da mesma pessoa, porém representada de formas diferentes. A fotografia se aproxima mais do modelo real do que as outras formas. Se levarmos essa experiência ao extremo, criando uma imagem completamente arbitrária dessa pessoa, provavelmente ela não possa mais ser reconhecida como tal. A menos que esteja inserida dentro de um contexto, onde haja outras informações que possam torná-la previsível, o que poderemos perceber dessa representação é que ela se refere a alguém da realidade, mas não se sabe a quem especificamente. O fato de não se saber a quem se refere, mas com a constatação de que se refere a alguém, dada a configuração anatômica, é o que basta para que continuemos no âmbito do figurativismo.

No caso do teatro, o processo de representação da realidade tem forte dependência contextual. Isto quer dizer que, por mais que as coisas sejam representadas de forma diferente do que são na realidade, digamos por invenção artística, acabam por remeter a uma dada realidade, não por elas mesmas. Mas pelo contexto em que se situam, permitindo a compreensão.

Por outro lado, os efeitos de iluminação guardam sempre alguma vinculação com os referentes da realidade. Por exemplo: em vez de azul prateado, digamos que se queira criar um outro efeito para designar "luar", usando o vermelho ou magenta. Continuará sendo a representação de um luar? À primeira vista não, mas se analisarmos outros aspectos, veremos que é possível. E por figuras geométricas? É possível dizer que um conjunto de triângulos e círculos vermelhos, projetados em contraluz, significam "luar"? Em que pese a configuração simbólica, sim. Como se explica?

O efeito de iluminação, por si só, já contém uma série de índices de vinculação com a realidade: o fato de se tratar de luz representando uma outra coisa que também é luz já é um primeiro vínculo de analogia com a realidade (embora de um lado se tenha refletor com lâmpada halógena, e de outro se tenha luz natural, ou melhor, reflexo de luz natural). Além disso, há fatores que intervêm na configuração dos dois tipos de luz e que servem para se estabelecer a analogia: a intensidade, o brilho, a luz banhando o palco como se fosse um luar, etc.

Os efeitos de iluminação cênica, sejam ou não produzidos com intenção imitativa, contêm, sempre, um vínculo com a realidade, só pelo fato de serem luzes (e não outra coisa qualquer) representando luzes. É um resto mínimo de realidade que existe no palco, independentemente de representar alguma coisa. Este vínculo de realidade, aliás, existe não só na iluminação mas em qualquer outro elemento do teatro. O ator, antes de ser personagem é ator; a botina, antes de ser a botina de Estragon (de "*Esperando Godot*") é uma botina; a luz, antes de ser a projeção de uma meia-lua, é luz, e assim por diante.

No caso dos efeitos não-realistas, por mais inventiva que seja a representação, os vínculos continuam existindo. Isto quer dizer que haverá sempre uma relação de vínculo entre a luz que se quer representar e o efeito produzido em cena. Esta relação é possível porque há elementos em comum entre a luz da realidade e a iluminação cênica que se propõe a representá-la.

No entanto, o que mais contribui para se entender um efeito de luz não realista, não são propriamente esses vínculos básicos que estabelecem semelhança material entre iluminação e realidade, mas sim o contexto das cenas em que tais efeitos ocorrem.

Enquanto os efeitos realistas são menos dependentes de contexto (um arco-íris produzido com base na imitação é sempre visto como um arco-íris, qualquer que seja o contexto), os efeitos que se distanciam do modelo real correm sempre o risco de não denotarem absolutamente nada, se não forem considerados dentro de um contexto. São, portanto, dependentes. Não da realidade em si, a qual se negam a copiar, mas da situação fictícia ou contexto apresentado.

Até o presente, tratamos de dois tipos de iluminação: a que busca o máximo de fidelidade ao modelo real, resultando num processo imitativo (a que genericamente poderíamos chamar de "realismo", ou melhor ainda, de "naturalismo") e o tipo contrário, que rejeita o princípio da imitação, tendendo para uma representação mais livre da realidade.

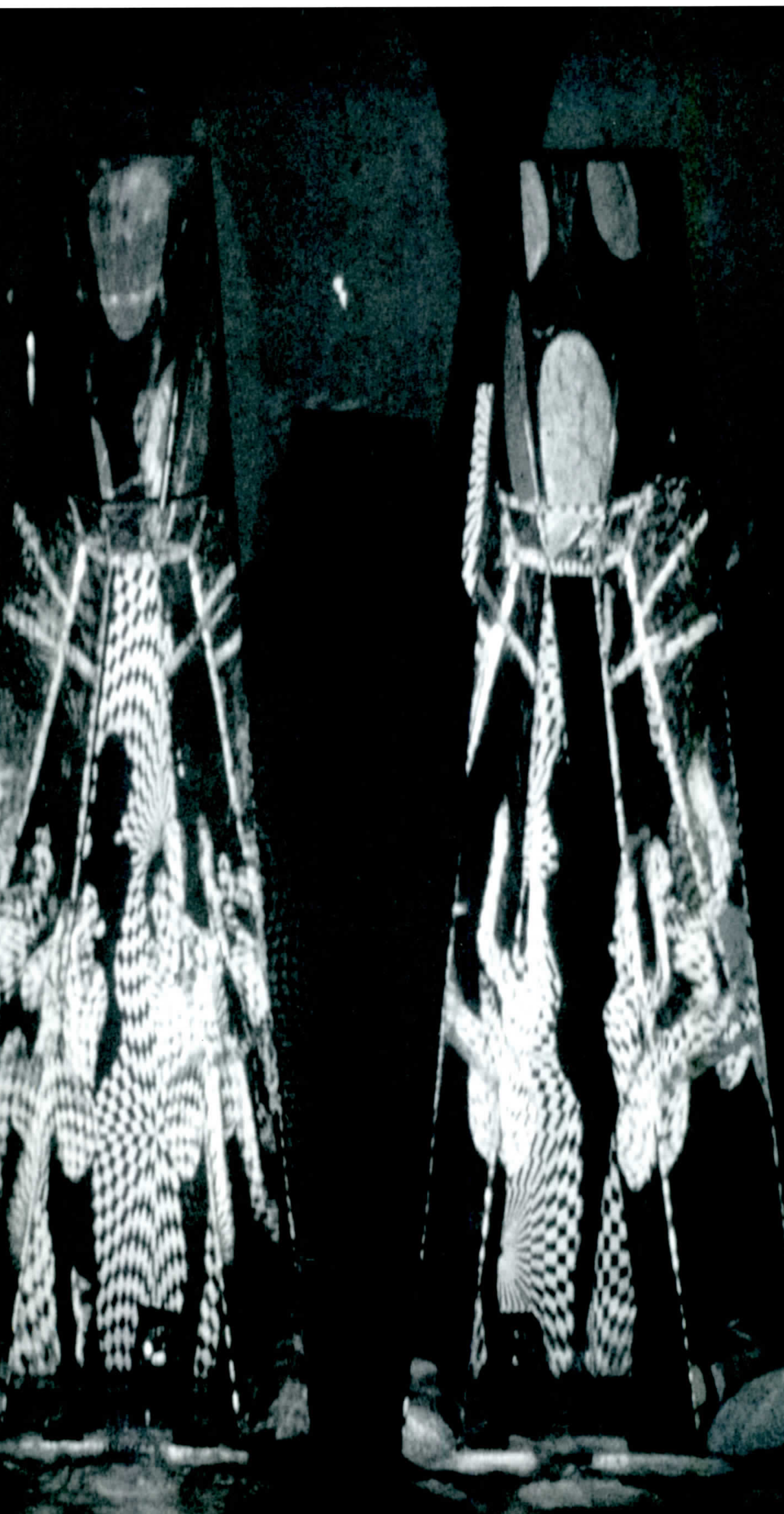
Para caracterizar e definir melhor cada um desses dois tipos, citamos algumas situações hipotéticas de luz, ora tendendo para a repetição, ora para a reinvenção da realidade, sem misturar uma com a outra, sem pressupor a existência de pontos intermediários. Tratamos, pois, de casos extremos e excludentes, como se uma iluminação que não fosse de natureza imitativa devesse ser, necessariamente, de natureza não-imitativa, e vice-versa.

No entanto, sabemos que, na prática, não é possível radicalizar o processo de criação, reduzindo-o a duas únicas opções. Grande parte das experiências em iluminação têm-se baseado em pontos intermediários e não em pontos extremos de conexão ou desconexão com a realidade. Isto as torna, inclusive, mais ricas, mais sugestivas e mais inteligentes. O excesso de real pode parecer tão enfadonho como o excesso de não-real.

No caso da representação através da presença direta, o espectador vê o efeito de luz e, através dele, capta a sua referência: o efeito de relâmpago refere-se a relâmpago, o de dia ensolarado refere-se a dia ensolarado, e assim por diante.

Na representação por ausência, a iluminação cria um efeito que não tem conexão direta com a realidade. A possibilidade de se entender do que se trata depende de alguns indícios que têm algo em comum com o referente real ou de alguma maneira dizem respeito a ele, por contextualização.

Entre essas duas formas de representação há um ponto de equilíbrio, nem tanto o céu, nem tanto a terra, que é onde está, de fato, a linha tênue que une, e , ao mesmo tempo, separa arte e realidade.



A luz muda a aparência das coisas. Uma paisagem vista num dia ensolarado pode parecer brilhante, cheia de contrastes fortes e tonalidades diferentes. Porém, vista num dia nublado, perde estas características, tornando-se monótona e sombria. O mesmo se dá com a luz artificial nos ambientes internos e externos. Conforme o tipo de lâmpada , posição da luminária e quantidade de luz, o ambiente torna-se frio, quente, aconchegante ou impessoal.

Além de modificar a aparência física das coisas e dos ambientes que ilumina, a luz tem também o poder de agir sobre as pessoas, alterando seu estado de espírito, seu humor, através das impressões psicológicas que causa.

Hoje, mais do que nunca, vivemos sob o signo da luz. A iluminação urbana, o néon, o raio laser, a luminosidade do virtual, a decoração de interiores domésticos, vitrines, shoppings, metrôs, restaurantes, fachadas, monumentos, painéis eletrônicos, night clubs, outdoors, estádios, hospitais, etc., põem o homem em contato com uma multiplicidade de luzes e cores, oferecendo a ele um repertório muito vasto de referências. Pelo menos o universo urbano está longe de representar um tipo único de claridade. A luz difusa e uniforme da iluminação noturna, nas ruas, funciona como um iluminante de fundo, enquanto os luminosos e os decorados de luz saltitam aqui e ali.

As pessoas, os objetos e principalmente os lugares são vistos de modo diferente, dependendo do tipo de luz que recebem. Preferimos este ou aquele restaurante, dependendo do tipo de iluminação que contém: a luz branca intensa pode ser incômoda; já a iluminação por meio de sancas torna o ambiente mais agradável. Se compararmos a iluminação dos aeroportos, dos supermercados, dos bancos, das salas de aula, das quadras esportivas, dos salões de bailes, dos jardins públicos, dos leitos de hospital e de tantos outros locais, veremos que cada um deles apresenta um tipo de iluminação, ora mais intensa, ora mais tênue, colorida ou brilhante, mas sempre capaz de provocar algum tipo de sensação. O branco muito intenso pode ser adequado para alguns fins (lojas, bancos, repartições, laboratórios), mas agressivo nos quartos de hospitais, salas de cirurgia, onde as cores frias (azul ou verde claro) serviriam para acalmar a vista dos pacientes. Nos interiores domésticos, a luz indireta da sanca e do abajur cria a sensação de conforto, revela aconchego e intimidade. Os estudos de iluminação ambiental mostram a importância e o poder da luz na divisão dos espaços, na criação de compartimentos, na sugestão de profundidade, altura, extensão, no destaque aos objetos, no contraste de tons, na valorização dos detalhes, texturas, sugestão de peso, volume, opacidade, transparência e brilho. As pessoas tornam-se pálidas e esbranquiçadas quando estão num local onde há luz fluorescente; à noite, sob o clarão do luar aparentam um tom azulado ou prateado, conforme a intensidade; durante o dia, à sombra de uma árvore, recebem raios de sol que perpassam as folhas; nos night-clubs, as luzes coloridas vão se alternando freneticamente ao som da música, criando um espaço louco, alucinante e sensual. Os exemplos prosseguem, dando mostras do que a luz é capaz de fazer na vida diária das pessoas.

Se na vida real observamos esse duplo papel da luz, agindo sobre a aparência física das coisas e causando as mais variadas reações psicológicas nas pessoas, no teatro, a importância da luz é maior ainda.

A iluminação cênica é planejada justamente com a finalidade de causar envolvimento e provocar impressão psicológica. A começar do tipo da lâmpada empregada. Um espetáculo à luz de velas causa uma impressão completamente diferente da de um espetáculo iluminado com lâmpadas halógenas. A mesma cena, vista sob claridades diferentes, desperta as mais diversas reações.

A iluminação só à base de velas, por exemplo, sugere um aclaramento primitivo e ritualístico, muito distante da claridade artificial com que estamos habituados hoje. Remete aos primórdios do palco fechado, quando as cenas eram vistas sob uma luz chamejante, não uniforme. As velas não comunicam propriamente a luz, mas sim a escuridão. Cria-se um clima fantasmagórico, onde as figuras aparecem rodeadas por zonas escuras. Atualmente, o emprego de velas e tochas como iluminante ou mesmo como recurso estético, sugere a busca de um efeito luminoso que se perdeu no tempo, rico de referências antropológicas e culturais.

A iluminação a gás produz uma outra impressão, com luz mais intensa e uniforme, próxima do tom esverdeado que preenchia as cenas de ballet pintadas por Edgar Degas (1834-1917). Um outro tipo de claridade, portanto, capaz de impressionar de modo completamente diverso da luz tremeluzente das velas e lamparinas.

A lâmpada halógena, hoje de uso generalizado nos teatros, representa um outro tipo de claridade sobre a cena, diferente das condições anteriores. E assim por diante, com outros tipos de fontes, como tungstênio, fluorescente, mercúrio, etc.

No entanto, o uso de um tipo específico de fonte de luz não é a única condição para se criar uma iluminação cênica atmosférica. A luz que ilumina a cena não é algo estático como na fotografia, na pintura ou mesmo numa vitrine de shopping. Trata-se de uma luz dinâmica, com completo movimento, como Appia já havia observado.(1) Qualquer tipo de fonte de luz pode servir para criar luz atmosférica . De fato, seria simples demais reduzir a capacidade atmosférica da iluminação cênica a este ou àquele tipo de lâmpada. Ainda que fontes específicas possam sugerir determinados estados atmosféricos, é a maneira como se lida com a luz, isto é, a sua elaboração estética que realmente determina tais resultados. Alguns fatores intervêm nesse processo de elaboração:

a)Tonalidade: os objetos, o cenário, os atores, os figurinos, o palco, enfim, na sua totalidade visual, possui uma claridade local, inerente a ele próprio. Basta uma luz ambiente, aparentemente uniforme, para revelar que algumas coisas são mais claras e outras mais escuras. A luz ambiente não modifica a natureza luminosa dessas coisas; apenas a evidencia. "A claridade relativa dos objetos é percebida com maior segurança quando todo o conjunto está sujeito a igual iluminação. Sob tais condições, o sistema nervoso pode tratar o nível de iluminação como uma constante e atribuir a cada objeto simplesmente a claridade que apresenta, na escala total que vai do objeto mais escuro ao mais claro do conjunto."(2)

No palco, quando os refletores se acendem, o que é naturalmente mais claro permanecerá mais claro; o que é mais escuro, permanecerá mais escuro. As diferenças são apenas realçadas pela luz. Como se, para a percepção, uma luz viesse se sobrepor a outra já existente. "Os físicos nos dizem que vivemos de luz tomada de empréstimo. A luz que ilumina o céu é enviada pelo sol de uma distância de cento e setenta e dois milhões, duzentos e trinta e seis mil quilômetros através de um universo escuro, para uma terra escura. Muito pouco da definição do físico está de acordo com nossa percepção. Para o olho, o céu é luminoso por sua própria virtude e o sol nada mais é que o atributo mais resplandecente do céu, preso a ele e talvez por ele criado. Segundo o Livro da Gênese, a criação da luz produziu o primeiro dia, enquanto o sol, a lua e as estrelas foram

---

1.Adolphe Appia, *L'oeuvre d'art vivant.*
2.Rudolph Arnhein, *Arte e percepção visual*, p.296.

acrescentados somente no terceiro. Em entrevistas de Piaget com crianças, uma de sete anos afirmou que é o céu que provê a luz. 'O sol não é como a luz. A luz ilumina tudo, mas o sol apenas onde ele está' (...)"(3)

Um bom exercício para quem pretende iniciar um estudo sobre valoração, contraste e atmosfera é aquele que busca descobrir primeiramente as diferenças de luz local nos objetos, para depois observar a intervenção da luz artificial, os reflexos e as sombras resultantes. Evidentemente trata-se de um exercício perceptivo, baseado não em princípios da física, mas sim nas aparências, naquilo que captamos quando nos pomos a olhar a claridade própria das coisas e reparar nas suas diferenças e semelhanças. Partindo de uma luz ambiente - suponhamos a luz de serviço do palco -, passamos a observar o cenário, por exemplo, naquilo que ele possui de contraste natural, ou seja, suas superfícies mais claras e outras mais escuras. Notaremos que a superfície aparente do cenário não é absolutamente homogênia; há partes planas que são mais claras e à medida que vão se arredondando ou fazendo curvas e dobras, vão também perdendo a luz, até se transformarem em zonas escuras.

A claridade inerente torna-se apenas mais explícita ao receber a luz dos refletores. É como se o já existente se declarasse explicitamente aos olhos do público. Nenhum refletor, por mais possante que seja, consegue mudar essa aparência natural (embora uma luz vermelha intensa sobre uma superfície branca transforme momentaneamente essa superfície). À iluminação dos refletores, portanto, caberia o papel de reforçar a emissão fraca de luz que há nos objetos, destacando desde as suas partes mais intensamente claras, até as partes com claridade média e as de claridade menos intensa.

A tonalidade define-se a partir de uma gradiência que vai do mais claro ao mais escuro. Se observarmos um objeto sob uma luz ambiente (difusa), notaremos que algumas partes desse objeto são mais claras do que outras, independentemente de refletirem mais luz. À medida que o objeto desenvolve seu percurso no espaço, através de uma configuração geométrica ou orgânica, ele emite (sempre perceptivamente falando) luz mais fraca ou mais forte. Estas diferenças de tonalidade tornam-se mais perceptíveis se levarmos em conta a incidência da luz ambiente.

Quando falamos em tom, imediatamente pensamos em

3.Idem. pp. 293-4.

cor. Conhecemos as cores (da luz) e as denominamos por oposições quente X fria, clara X escura, brilhante X pálida, etc. Até onde encontramos palavras que possam definir, mesmo que seja através de comparações ou associações, conseguimos traduzir ou caracterizar a cor. Facilmente definiremos uma cor, mas dificilmente definiremos com exatidão os diferentes pontos da escala tonal. É como dizer que é mais fácil distinguir um "gordo" de um "magro" do que estabelecer diferenças entre dois gordos ou entre dois magros.

A definição que damos às cores é baseada em critério de escolha. Quando falamos em "azul", por exemplo, queremos nos referir a que tipo de azul? Ao meu? Ao de quem? Há um azul padrão? Quem estabeleceu esse padrão? Temos aí, portanto, um caso de escolha. Fala-se em azul mas não se diz de qual ponto de referência da escala foi retirado esse azul. Há uma gradiência de azuis, do mais claro e pálido ao mais brilhante e profundo, definido a partir de comparações com o azul do céu, do mar, da safira, da turquesa, das penas de animal, da noite, etc.

A cor traz o tom. No entanto, a ausência de cor também comunica tonalidade, na escala que vai do branco ao preto. Todo o cinema em P&B demonstra isso. A tonalidade, portanto, não é uma questão de cor, mas de gradiência, seja do azul escuro para o azul verão, ou do branco para o preto.

As diferenças de tonalidade permitem configurar o objeto nas suas três dimensões. Uma escadaria iluminada por luz azul - já que estamos falando dessa cor - não é igualmente do mesmo azul em toda a sua extensão. É azul brilhante no espelho e azul mais escuro no piso. Uma variação inerente à escada; a iluminação, portanto, só virá reforçar essa diferença já existente (é claro que estamos observando sob uma ótica de realismo, onde importa o conceito de aparência).

A escada que tomamos como exemplo não é um conjunto de pontos que se unem no espaço de forma homogênea e linear. Não se trata de uma reta, mas de uma sucessão de conjuntos mais ou menos simétricos, que se intercalam e se opõem na horizontal e vertical. Além disso, há cantos, há sucessão de planos que tendem a se modificar no percurso da verticalidade. É um espaço que tem a sua complexidade, apesar de ser apenas uma escada, parecida com tantas outras.

O objeto no espaço não é um todo único, indivisível. É sim um conjunto de pontos mínimos que se organizam e se estendem em linha reta, curva, torta, espiral, etc., compondo o que perceptivamente chamamos de o "aspecto" das coisas. Este percurso não-uniforme dos pontos no espaço são pequenos sinais que informam aos olhos aquilo que denominamos de "aparência." O que os nossos olhos captam não são os pontos microscópicos, mas os agrupamentos desses pontos no espaço. As mudanças de aparência luminosa que esses agrupamentos sofrem, à medida que se prolongam na horizontal, na vertical ou na transversal, produzem as diferentes tonalidade. O que os olhos percebem da cor azul, não é propriamente um único azul (porque ele, em si, não existe); o que existe é um tom de azul. Um dos azuis possíveis, que entra em gradação, produzindo outros azuis possíveis. A cor-luz não é, portanto, algo estático, uniforme e permanente. Está em constante evolução, em movimento. Esta é a característica da luz própria dos objetos, que vai se transformando no espaço. A iluminação que vem se sobrepor a esta luz própria em estado de evolução, só faz realçar esse princípio evolutivo. O que vimos chamando de "iluminante" nada mais é, então, do que um reforçador de claridades imanentes. Algo que reflete o que já existe, mas que em estado natural os olhos não conseguem perceber.

A esta altura já podemos entender a estreita relação que há entre a iluminação cênica e os elementos visuais do espetáculo teatral, sobretudo cenário e figurinos. Todos esses elementos visuais não são pontos negros à espera de luz. São elementos materiais de claridade não uniforme e refletem a luz conforme os graus de claridade que contêm. Os pontos mais claros tornar-se-ão mais claros à exposição de um jato de 4.000W; os mais escuros, tornar-se-ão menos escuros, porém, a oposição claro X escuro permanecerá. Para sempre. Uma condição de imanência que luz nenhuma conseguirá transformar. Ainda bem. É o que assegura a diferenciabilidade nas coisas que vemos; e a riqueza visual, por conseguinte.

b) Importância dos contrastes: tudo o que vemos possui, como dissemos, variações de claridade. Estas variações tornam-se perceptíveis (ou surgem de fato) quando uma luz externa as reflete e os nossos olhos captam esses reflexos na escuridão. Nossos olhos captam o objeto visual em conjunto, nem sempre como a capacidade de perceberem as variações que há dentro desse conjunto. Variações que muitas vezes são sutis, mas que outras vezes se opõem declaradamente. Estas oposições representam aquilo que costumamos chamar de "contraste."

O contraste surge a partir da comparação entre dois ou mais tons: um muito claro que se opõe, por exemplo, a um muito escuro.

Os contrastes suaves priorizam oposições fracas, não muito declaradas. Os limites não são tão nítidos, tão demarcados. Valoriza-se a transição e não propriamente o corte. Os elementos visuais do palco evoluem na vertical, na horizontal e na transversal, porém com uma continuidade tal que dê a impressão de serem ininterruptos ou sem quebras muito visíveis. Para acompanhar essa aparente uniformidade visual, a iluminação busca tons mais claros e não muito definidos, contrabalanceados e sem recortes bruscos. A iluminação atmosférica valoriza os contrastes suaves e como recursos básicos para isso dispõe dos refletores com lente Fresnel e da utilização de difusores de um modo geral.

Já os contrastes normais apresentam pontos de evolução mais definidos, numa seqüência que vai do escuro ao claro ou vice-versa. As zonas de oposição são mais acentuadas, porém em completo equilíbrio. A iluminação que busca efeitos com contrastes normais prioriza a definição e a delimitação da luz. O procedimento, contudo, dificilmente possibilita resultados atmosféricos.

Quanto aos contrastes duros, muito acentuados, e os contrastes máximos, onde não existem pontos intermediários entre os pólos em oposição, evidentemente são expressivos mas dificilmente se prestam para efeitos atmosféricos.

A iluminação atmosférica, muito próxima da tendência impressionista, embora tenha forte poder de intervenção psicológica sobre a cena, não a transfigura, não a deforma nem a exagera para fins expressivos. É um tipo de luz que surge como conseqüência da cena naturalista, no seu afã de combater o ilusionismo e valorizar a impressão da realidade, no seu frescor, na sua umidade, no seu equilíbrio principalmente térmico e visual.

c) Volume, ar e perspectiva: A combinação entre tons e contrastes estabelece a noção de volume. Este, por sua vez, representa praticamente toda a preocupação espacial e visual do espetáculo contemporâneo. Voltamos à questão do cenário construído e da tridimensionalidade, característica da cena contemporânea, da qual a iluminação participa como fator determinante. Os volumes não se localizam no vácuo. Eles ocupam o espaço e se relacionam entre si. Há entre eles um certo intervalo, um vão, o qual não é absolutamente um vácuo sem significado. É uma pausa visual, plena de ar. Um ar que faz parte da cena representada e declara sua existência ao refletir luz. É o espaço atmosférico. A fumaça e a névoa no palco, que viraram mania nos últimos anos, são recursos utilizados exatamente para comunicar a distância que há entre os volumes.

No entanto, a atmosfera da cena não se obtém apenas no tratamento de pontos isolados. Não basta iluminar um objeto por contrastes suaves; nem só preencher o palco de fumaça para acentuar o espaço intervalar entre os volumes. É preciso observar que os elementos menores se organizam em conjuntos que se distribuem em planos distintos, acompanhando a visão do público. Há o plano mais próximo do público, situado na parte anterior do palco e áreas do proscênio; em seguida vem o plano médio e finalmente o plano posterior. Os fatores que contribuem para a criação de luz atmosférica envolvem também estes três planos e o procedimento que a luz irá dar a cada um deles separadamente.

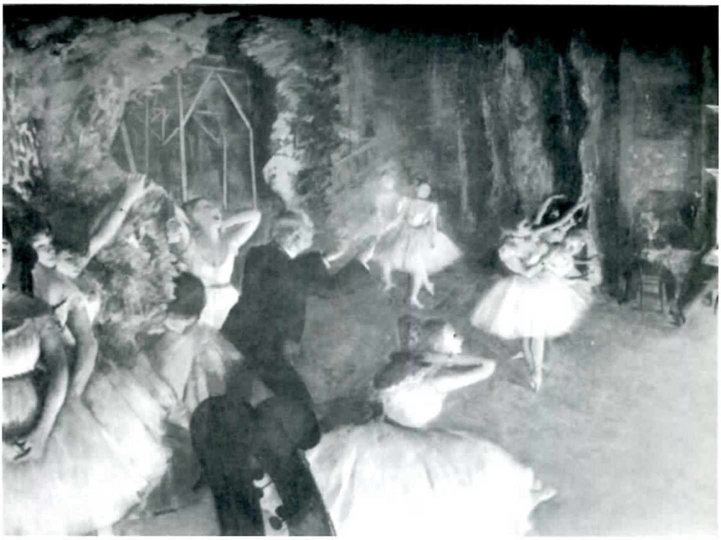
Na vida real, as coisas mais próximas dos olhos são vistas com mais nitidez do que as coisas mais distantes. A luz atmosférica, de procedência naturalista, valoriza essa noção de perspectiva. O que significa dizer que a iluminação atmosférica dificilmente irá inverter as coisas, ressaltando o plano do fundo do palco e empalidecendo a área do proscênio. Ao contrário, ela dará destaque ao plano anterior, diminuindo a intensidade e enfraquecendo os contrastes à medida que se prolonga até o plano posterior.

A exemplo do que se dá na experiência real, os elementos vão perdendo a nitidez, a cor e o brilho à medida que se afastam dos nossos olhos. Quando olhamos uma paisagem, notamos que as árvores mais próximas são de um verde bem definido e nítido; conforme vão se distanciando, as árvores mudam de tom e os contornos tornam-se imprecisos, até se confundirem numa coisa só, sem distinção do que é folha, galho, tronco, etc. Os telões de fundo buscavam o efeito de perspectiva, mas tratava-se de uma cenografia pictórica. O problema da iluminação atmosférica diz respeito à cenografia tridimensional. Obtém-se o efeito de luz atmosférica à medida que as claridades de cena vão diminuindo perspectivamente, valorizando os contrastes suaves, as transições lentas e a interposição do ar entre um corpo e outro.

Realidade e atmosfera

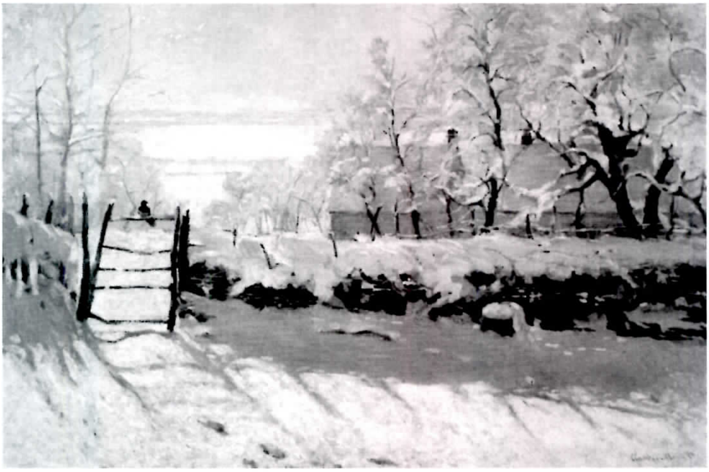
A iluminação atmosférica envolve a cena com uma impressão individual da realidade, como se as coisas chegassem ao palco não necessariamente sob uma ótica nova, porém filtrada, reelaborada segundo a visão particular de alguém. Ao recebê-la, o público tende a se habituar com ela, deixando-se impregnar pelos seus efeitos e adotando-a para si, como se fossem suas aquelas impressões.

Quando os pintores impressionistas retratavam a realidade, não o faziam por via direta, ausentando-se de qualquer participação. Preferiam captar o momento efêmero e fugidio da realidade, algo que percebiam com o espírito muito mais do que com os olhos; sentiam e queriam transmitir alguma coisa que provavelmente um olhar comum não tivesse a mesma capacidade de perceber, por lhe faltarem a sutileza e a profundidade no modo de enxergar as coisas.



11.Ensaio de Ballet, de Degas. Cena representando um palco iluminado por luz em ângulo baixo.

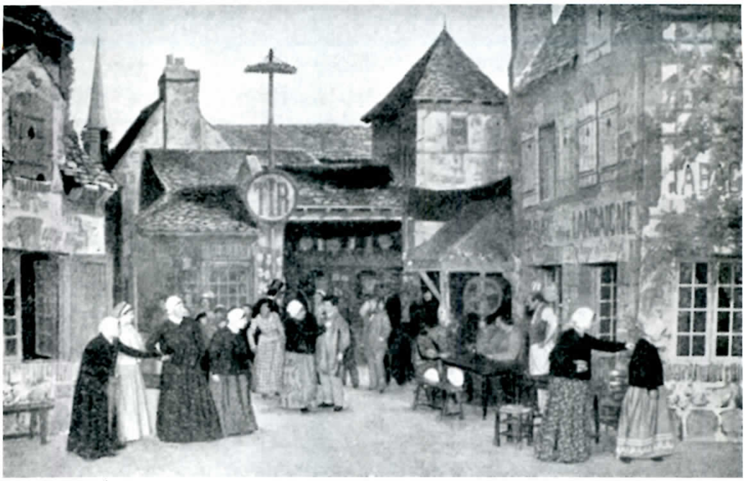
No "Ensaio de Ballet", Degas sobrepõe a luz do quadro à luz da ribalta que ilumina as bailarinas no palco. A presença concreta da luz no ar, plenamente visível nas incidências de ângulo baixo e nas sombras, sugere o calor do palco, sob a luz fulgurante. A realidade, vista assim, parece calar na imagem o som da música e a emoção das performances, congelando um fragmento de tempo e eternizando-o. Não era de uma forma tão viva assim que os renascentistas e os barrocos viam a realidade. O impressionismo deu uma espécie de retoque final à pintura figurativa, acrescentando um aspecto que ainda não havia sido explorado e que poderia atuar como um diferencial de estilo: a maneira de ver a realidade não só com os olhos, mas com a alma, registrando os seus momentos fugazes. A busca dessa nova abordagem vinha inclusive com necessidade de superar o iconismo da fotografia, a partir de então tida como o meio mais perfeito de imitação da realidade.



12.Claude Monet: aproveitamento do efeito de contraluz na imagem pictórica. The Magpi,1869.

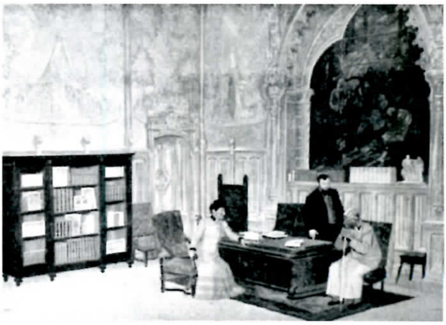
No teatro, a iluminação atmosférica começa a se manifestar no final de século XIX, com André Antoine (1858-1943). A descoberta de um teatro naturalista, preocupado com detalhes e com uso de elementos reais no palco (até pedaços verdadeiros de carne ele chegou a utilizar em cena), fez com que Antoine experimentasse obter também da luz uma forte impressão de realidade. Para atingir a atmosfera e a ambientação naturais, ele apaga as luzes dos candelabros convencionalmente usados e inicia um novo sistema de iluminação, com emprego de velas, faróis e lâmpadas. "Ele mesmo conta como toda Paris teatral se surpreendeu com sua inovação, quando em um ato de 'A Morte do Duque de Enghien', o conselho militar se reúne em uma sala iluminado só por quatro faróis sobre uma longa mesa. Foi uma novidade assombrosa(...) Os candelabros, os irresistíveis candelabros, que atraíam magneticamente os velhos atores como as mariposas, haviam sido apagados por um inovador implacável! Que assombroso para alguns e que pena para os demais!"(4)

4-Galina Tolmacheva, *Creadores del teatro moderno*.p.66



13.*A Terra*, de Émile Zola, no Teatro Livre, fundado por Antoine, em 1887. Naturalismo: profusão, perspectiva e visão de conjunto.

Antoine combateu o teatro acadêmico, o convencionalismo tradicional da Comédie Française, rejeitou o painel pintado e os truques ilusionistas do século XIX, optando pelo uso de objetos reais em cena, em busca de efeitos mais verdadeiros .(5) O naturalismo de Antoine, a despertar inclusive o entusiasmo de Émile Zola ("Aí estão a realizar-se todas as minhas idéias", dizia Zola) (6) não poderia prescindir de luz. Afinal, o renovador da técnica de representação, o primeiro a teorizar sobre a arte da encenação, tinha sido um modesto empregado da Companhia de Gás em Paris e haveria de ser o primeiro, também, a questionar a utilização da luz em cena, principalmente para fins atmosféricos. Criador do Teatro Livre, Antoine foi um incansável experimentador: "Ao utilizar a luz de cima combinada com a das velas e lâmpadas (sempre dentro das circunstâncias da obra), Antoine havia descoberto efeitos realmente belos e intensos, principalmente nas cenas de multidão. Até se poderia dizer que tais efeitos eram de caráter impressionista, pela maneira com que buscavam criar o verdadeiro clima da cena. As combinações de luz e sombra davam certa indefinida fluidez às cenas de massa"(7)



14.*La Fille Sauvage*. Montagem típica do naturalismo de Antoine. Preocupação com detalhes, decorativismo, luz difusa.

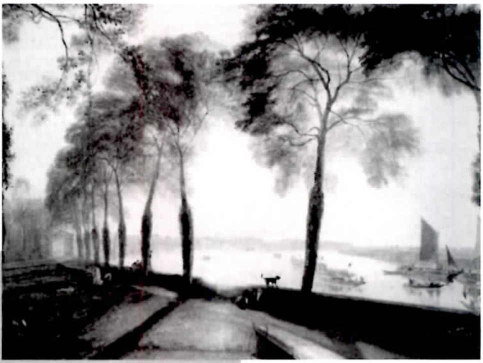
A luz tem o poder de captar o momento.

5-Jean- Jacques Roubine, *A linguagem da encenação teatral*.p.29

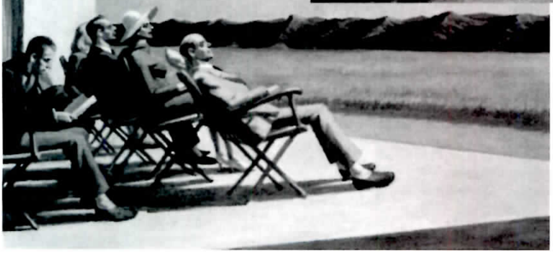
6.Redondo Júnior, *Os reteatralizadores, in Panorama do teatro moderno*. p 65.

7.Galina Tolmacheva, op.cit. p66.

Na pintura, o momento que se eterniza. No teatro, o momento em evolução, em movimento. Monet (1840-1926) registrou um momento fugidio do final da tarde, quando focalizou o edifício do parlamento quase totalmente às escuras, só com os contornos, iluminado em contraluz pelo sol poente. A luz do crepúsculo reflete nas águas, sobrepondo o tom alaranjado ao azul. Uma luz que logo irá desaparecer, mas que o pintor soube registrar e ali ficou, para sempre. Turner (1775-1851), na sua obsessão pela luz, submeteu tudo ao brilho do sol num entardecer de verão, em "*Mortlake Terrace*." O Tâmisa corre suavemente. Há barcos, árvores, pessoas observando o rio e absolutamente nada acontece: apenas um momento do entardecer. Em "Veneza Vista do Europa", o sol vai trocando de posto com a lua cheia que vem chegando. A água e o céu refletem passivamente as transições cromáticas. Em "Pessoas ao Sol", Edward Hopper (1882-1967) traduz a imobilidade e a solidão, sob fortes contrastes de luz e sombra.



15.*Mortlake Terrace*, de Turner. Paisagem silenciosa banhada por contraluz.



16.*Pessoas ao Sol*, de Edward Hopper: a luz como motivo de devoção.

O melhor recurso para representar (ou capturar) o momento é a luz. O tempo não transforma a aparência abruptamente; a mudança ocorre aos poucos. De manhã, as coisas parecem renascer da escuridão e vão se revelando lentamente, à medida que vai clareando o dia. A gradiência de luz e cor traduz a evolução do tempo, o que, aliás, os impressionistas souberam valorizar. É um fenômeno presente na realidade e o teatro também soube explorá-lo: "O sol começa a surgir. Já estamos em maio, as cerejeiras florescem, mas no jardim ainda se sente o gelo da madrugada." (8)

A sensação de que o tempo passa faz-se sentir no ar e nas mudanças de tonalidade da luz. Assim é na vida real e assim o palco procura fazer. A luz do sol não é propriamente o "gold amber" nem o "dark amber", nem mesmo o "escarlate" ou o "sunrise red" que a iluminação teatral utiliza; o reflexo do luar não é o "steel blue" nem o "dark blue" dos filtros. Porém, são adotados como tons aproximativos. A questão não é a imitação perfeita, mas a capacidade de capturar a mudança, a passagem do tempo. A transição de um tom para o outro para demonstrar o suceder. A redução gradativa do claro para o escuro ou vice-versa é o elemento concreto para demonstrar a passagem do tempo. Mesmo quando a iluminação se fixa num determinado momento, sem evoluir, é a representação daquele instante que conta.

Entre o objeto da realidade e o olhar do observador há um elemento intermediário que traduz bem a interferência do tempo: o ar, conforme já dissemos. Límpido, cristalino, impregnado, carregado, denso, o ar é um elemento material em constante mutação, conseqüência de variações atmosféricas. Esta mutabilidade dá configuração ao tempo, como se este pudesse ser materializado. A luz refletida nas partículas do ar revela uma materialidade temporal. Não é por acaso que muitos diretores, principalmente de cinema, recorrem à vaporização, à chuva e ao pó como elementos refletores. É a necessidade de capturar um determinado momento, que logo irá passar, mas que por enquanto existe, é real, vivo. O tempo passa e isso está visível no ar, conforme manifesta a natureza através do vento, da chuva e das neblinas. O naturalismo lançou bases para que fossem empreendidas novas incursões pela realidade, buscando extrair dela o material de suas pesquisas. A iluminação, sem dúvida, tem sido um dos instrumentos para se chegar a isso, seja no teatro, cinema ou fotografia.

Muitos dos impressionistas já implicavam com a questão da constância da cor. A realidade não é uma só, única e imutável. Ela passa, muda, evolui. Em outras palavras, para que de fato a representação da realidade pareça real é preciso que se declare não como algo estável, mas algo em constante mudança. Desse modo, a iluminação atmosférica não buscará a impressão de constância, mas de efemeridade. Valem não propriamente as

8.Anton Tchecov, *O jardim das Cerejeiras*.p.11.

cores em si, mas os efeitos tonais. Não o azul, o verde e o vermelho básicos, mas o "*mist blue*", o "*pale blue*", o "*sky blue*", o "*just blue*", o "*deeper blue*", o "*moss green*", o "*pale green*", o "*primary red*", o "*fire*", o "*scarlat*", o "*bright red*" (9) e outras subtonalidades que se queiram extrair por meio de combinações. A indefinição parece traduzir melhor a inconstância e a fugacidade do tempo do que o cromatismo genérico, standardizado.

Há iluminadores que fazem questão de selecionar muito bem as tonalidades das cores, fugindo do lugar comum, em busca de uma caracterização mais imprecisa da realidade, como se quisesse demonstrar, por exemplo, não um azul previsível, mas uma variação de azul, capaz de provocar uma sensação específica, de alta referencialidade estética.

As cores têm várias conotações. O vermelho, por exemplo, pode sugerir violência, paixão, excitação, agressividade, etc. No entanto, há muitas variações de vermelho, cada uma mais próxima de sugerir o que de fato se pretende. O iluminador sabe muito bem disto, quando escolhe o vermelho que condiz com "vigor" ou o que condiz com "coragem", "paixão", fúria", etc.

O azul distancia, cria sensação de infinito, dá profundidade. Mas o que transmite o azul? Serenidade, pureza, paz? Em geral sim, mas há o azul-claro, o azul-celeste, o azul-profundo, o azul-pálido, etc., cada um com a sua força conotativa.

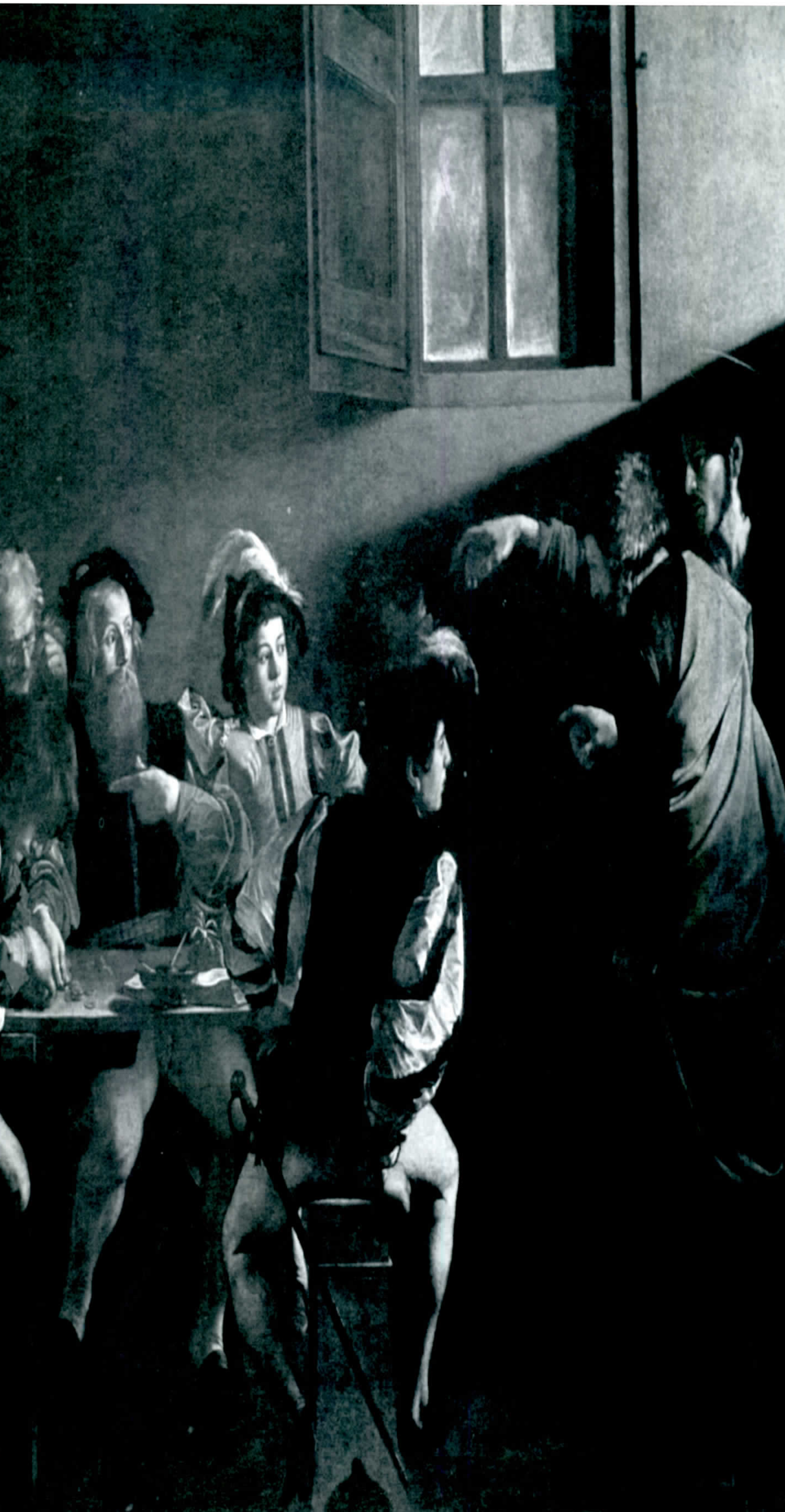
O verde, o amarelo, o violeta, o magenta e todas as demais cores e sua variações transmitem algo específico, sugerem impressões da realidade, captam momentos, modificam o estado de espírito, a maneira de olhar e de sentir. As chamadas "cores quentes" (vermelho, laranja, âmbar, salmão) têm o poder de aproximar, são estimulantes, pesadas, secas; já as "cores frias" (azul, verde), distanciam, são passivas, delicadas, úmidas, solenes, sóbrias e tranqüilizantes.

A luz atmosférica, conquista do impressionismo, expandiu-se pela pintura, teatro e cinema. No teatro, tendo surgido como uma das experiências do naturalismo, na busca do instantâneo e do efêmero como partes essenciais da realidade, foi incorporada pela estética da luz e de um modo geral vem sendo empregada até hoje, nos espetáculos. O progresso em luminotécnica, descobertas de novos tipos de fontes de luz,

---

9.Denominações de gelatinas

refletores e filtros, vem de encontro a um espectador que vai ao teatro já habituado a ver a realidade sob luz de néon, quartzo, mercúrio, fluorescência, laser, etc., de modo que realidade e simulacro chegam a se confundir numa única forma de olhar contemporâneo, o da pós-modernidade.



A luz é um poderoso recurso do espetáculo. Graças a ela é possível recortar os objetos no espaço, isolar os atores, diminuir e aumentar as áreas do palco, revelar a altura, o perfil, os contornos e a profundidade. É um recurso de que o diretor dispõe para ressaltar as coisas que ele julga essenciais em cena e eliminar as demais.

A iluminação rege os elementos visuais do palco, determinando sua importância e revelando sua plasticidade. O cenário, os figurinos, os objetos de cena e principalmente os atores, com seus gestos e expressões, adquirem destaque e importância ao receberem luz. Ela revela os contornos, a matéria e o significado de tudo o que está no palco. Não é apenas um iluminante passivo ou algo que se preste a imitar fontes e reflexos de luz, mas um meio de expressão capaz de atuar sobre o conjunto visual do espetáculo, relacionando cenas, objetos e seres dentro do espaço.

A iluminação transforma o palco. Retira o que não é necessário ver, limita ou amplia a área de atuação, substitui a cortina, aproxima ou distancia os atores em relação ao público, captando a cena sob diversos ângulos; além disso, funciona como elemento de pontuação do espetáculo, estabelecendo as pausas entre uma cena e outra, as transições, os cortes rápidos, as evoluções no tempo, as transformações de clima, como se fosse um mecanismo de "embreagem", um operador sintático relacionando as partes dentro de um todo. Um recurso de coesão, de síntese, diretamente ligado à dinâmica do conjunto.

A luz reiventa o objeto, como se ele estivesse sendo visto pela primeira vez. Revela sua configuração, materialidade, textura; realça os contornos, as dobras, as curvas, as ondulações, o arredondamento, largura, espessura, profundidade, cor, peso, brilho e transparência. O espectador, mesmo sem sair do lugar, pode ter uma impressão visual completa dos objetos, como se os estivesse vendo sob todos os ângulos. Uma simples mesa, sem a menor importância perceptiva na vida, pode transformar-se num objeto instigante, que os olhos perseguem e os dedos querem tocar.

A escadaria de um cenário é apenas um veículo de acesso ao andar superior, se iluminada sob luz difusa. Porém, adquire importância visual e dramática quando captada de vários ângulos, diferenciando degrau, piso, espelho e corrimão, dando a conhecer toda a sua estrutura, seu desenho e seus contrastes de claro e escuro. Sob luz difusa, torna-se passiva, confundindo-se com a profusão dos outros elementos visuais. Como construção recortada pela luz, adquire individualmente, presença e design.

Os figurinos dos atores ganham definição, brilho, pomposidade ou tornam-se apagados, pobres, inexpressivos, dependendo da maneira como são iluminados.

A noção de proximidade e distância também está relacionada com a luz. Focos fechados são concentradores e aproximativos; cores frias e tonalidades escuras atuam como distanciadores; luz frontal produz achatamento; luz vertical dá sombra no rosto; luz balanceada produz naturalidade; enfim, a luz tem a capacidade de mudar as aparências. Se sem ela não há espetáculo, podemos dizer que, com ela, o espetáculo muda muito, condicionando os olhos a enxergarem apenas "aquilo" que está sendo iluminado e da maneira "como" está sendo iluminado.

Antes de começar o espetáculo, o palco é um espaço neutro, sem vida. Porém, quando as luzes se acendem sobre ele, tudo se põe a vibrar. Em pouco tempo, o espectador se sentirá à beira de uma estrada, numa encenação de "*Esperando Godot*", de Beckett; na cidadezinha de Gullen, em "A Visita da Velha Senhora", de Durrenmatt; nas escadarias da igreja de Santa Bárbara, em "*O Pagador de Promessas*", de Dias Gomes; na sala do Dr. Stockmann, em "*Um Inimigo do Povo*", de Ibsen; nas escadarias do senado, em "J*úlio César*", de Shakespeare; ou numa daquelas paisagens invisíveis de Thornton Wilder. O espaço, antes vazio, neutro, passa a existir, adquire uma caracterização e um significado.

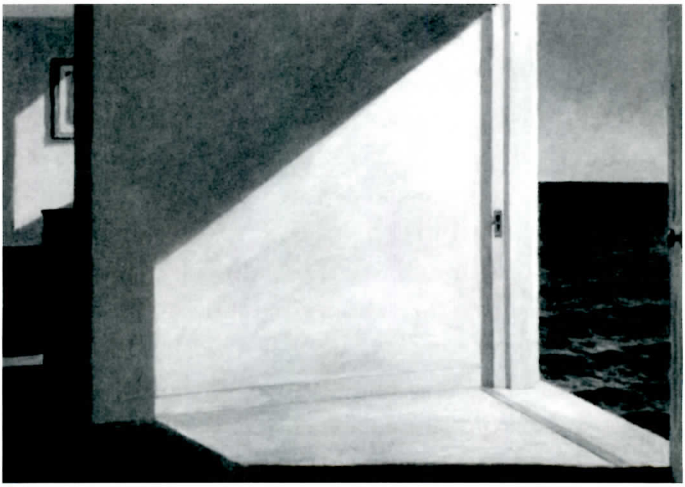
Os refletores aparentes, vistos como uns objetos estranhos antes do início do espetáculo, dependurados estrategicamente lá no alto, passam agora despercebidos. O que se vê agora não são nem eles nem as luzes, mas as cenas que iluminam. O que se vê agora não é mais aquele tablado convencionalmente chamado de palco, mas o local onde se dão os conflitos, onde as personagens se colocam, para onde elas se dirigem ou de onde elas saem.

Os quinze metros de comprimento por uns dez de altura e mais outros tantos de profundidade, transformam-se numa floresta, num castelo ou em outro lugar qualquer, onde existem essas mesmas dimensões. Diferente das imagens planas, reduzidas a duas dimensões, o palco se assemelha à arquitetura, à construção, onde há altura, comprimento e profundidade.

É nesse espaço tridimensional, diferente da pintura, da fotografia, do cinema e do vídeo, que irá se dar a cena teatral: um espaço vivo, semelhante àquele com que estamos acostumados na vida real.

A tridimensionalidade no teatro é regulável por intermédio da luz. Um efeito chapado, produzido por iluminação apenas frontal, obviamente reduz a aparência tridimensional, ressaltando altura e comprimento, ou seja, produzindo um resultado predominantemente bidimensional. Entretanto, se a cena for captada de diversos ângulos, principalmente pela parte de trás, as figuras passam a ser valorizadas nas suas três dimensões.

Por seu poder de controle sobre os signos visuais do espetáculo, a iluminação tem um status à parte no fenômeno cênico. Ela retira, põe, aumenta, diminui, revela, esconde, enfim determina o que deve ser visto e como deve ser visto. Enfim, o que estamos querendo dizer é que a iluminação tem um forte poder expressivo.



17.*Quartos ao pé do Mar*, de Edward Hopper. Luz do sol projetada de forma geométrica vem reforçar o realismo e aumentar o efeito do fantástico. O quadro mostra duas realidades aparentemente incompatíveis. Bom exemplo de anacoluto visual.

Ora, dizer que uma iluminação é expressiva, é muito vago. Expressiva em quê? Como? O que ela tem a ver com o expressionismo?

Comecemos por entender os vários significados da palavra "expressivo."(1) Em primeiro lugar, dizemos que uma iluminação é expressiva quando procura revelar os sentimentos e as emoções de alguém (quem concebeu a iluminação). Os efeitos expressivos, por assim dizer, revelam nada mais do que uma

1.Jacques Aumont, *A Imagem*.

forma particular de olhar, impregnada de visão individual e subjetiva. É como se a iluminação estivesse propondo ao espectador uma maneira pessoal de ver o mundo, repleto de sombras, deformações, ângulos, recortes, meio-rosto, silhuetas, contraposição de cores, enfim, uma série de recursos formais de interferência não apenas visual, mas dramática. É muito comum este tipo de iluminação em teatro e principalmente em dança, demonstrando forte presença da luz sobre a cena. Trata-se, evidentemente, de uma herança expressionista que ainda não se afastou totalmente dos palcos. Provavelmente é o tipo de luz que se adapta à necessidade de expressar sentimentos, angústias e medos, cujo referencial maior, em dança, é o trabalho da coreógrafa Martha Graham, que pedia uma luz simples mas dramática, sugerindo o mood do espetáculo.

A segunda interpretação da palavra "expressivo" diz respeito não ao sujeito, ao emissor da mensagem, mas ao objeto, isto é, à realidade a ser representada. Iluminação expressiva, neste sentido, é aquela que oferece a melhor representação da realidade, aquela que revela o real de modo objetivo, sem intervenção do autor. Uma série de recursos e efeitos poderão ser usados, desde que atendam a esta finalidade: expressar o mundo real, nas suas cores, seus aspectos , exatamente como o observador (o público, no caso) enxergaria se estivesse diante de tal realidade. A encenação de Luchino Visconti para "*As Três Irmãs*", de Tchecov, com cenografia de Zeffirelli, em 1952, cria uma representação quase fotográfica do velho jardim em torno da casa dos Prosorov, ao meio-dia. Diante de uma iluminação desse tipo, o espectador comum provavelmente diz: "Fiquei maravilhado com a capacidade imitativa da iluminação desse espetáculo! Como é realista! Expressiva! "(A expressividade, como se vê, pode confundir-se com a noção de realismo ou naturalismo). Esta é a concepção de luz que Antoine deve ter procurado explorar nos espetáculos do Teatro Livre, encenando textos dos grandes nomes do naturalismo, como Tchecov, Ibsen e Zola.

Uma terceira acepção de "expressivo" é aquela que não se aplica nem ao sujeito emissor (luz subjetiva, algo como a "câmera subjetiva" em cinema), nem à expressão da realidade (luz "realista"), mas ao público diretamente. Sob esta acepção, diremos que a luz é expressiva porque consegue provocar uma reação no público, envolvendo-o de alguma maneira. Os gradientes de vermelho, roxo e violeta, que representam, digamos, a evolução de um pôr-do-sol, embora colocados para denotar um "crepúsculo", podem produzir, simultânea e secundariamente, impressões psicológicas; a mistura sutil de cores e tons produzindo efeito "nublado" ou algo parecido com o "sfumato", criam um clima de gradação suave de luz e sombra; o uso de tom sobre tom, como que espargindo as alternâncias cromáticas no espaço, pulverizando o ar em tonalidades crescentes ou decrescentes; o emprego da luz difusa "soft", sem marcas nítidas, banhando o espaço com uma claridade que varia do brilhante difuso ao pálido, produzindo cintilância, resplandescência, fosforescência.

Este tipo de luz também é muito usado atualmente nos espetáculos, em relação direta com cenários e figurinos. A escolha exata das cores e do tipo de material empregado (madeira, metal, plástico, tule, seda, malha, jérsey, tecidos acetinados) determina o efeito da luz sobre os objetos, condicionando-os a uma determinada atmosfera que age psicologicamente sobre o público. A fumaça tem sido um dos meios mais fáceis de se obter esse tipo de luz. Ela preenche o vazio entre um objeto e outro, valoriza o ar e interpõe um filtro entre o objeto e o olhar.

A imagem com duração infinita, nos espetáculos de Bob Wilson, sugerindo um quadro barroco com pinceladas de surrealismo, como se o palco fosse uma ampla janela para o mundo, remete o espectador a uma espécie de "inocência primária acerca do conhecimento do mundo"(2). Em "A Vida e a Época de Dave Clark", apresentada no Teatro Municipal de São Paulo, em 1974, a luz difusa parece banhar o universo mágico do autor, como uma claridade homogênea, tão frontal e ao mesmo tempo zenital, algo mais do que uma iluminação teatral: uma claridade que não veio para iluminar o palco, mas para acompanhar a praia, a caverna, a floresta, a sala de visitas, o planeta, o iceberg.

Finalmente, o "expressivo" pode estar só nas formas, na aparência estética da luz, numa espécie de auto-referência. Aqui a luz não é centrada nem no emissor, nem no receptor e nem no objeto referente, mas é centrada em si mesma. É ela, como luz, que toma o centro da atenção. Torna-se expressiva não por revelar as emoções dramáticas de um mundo dividido entre luzes e sombras, vida e morte, claridade e trevas; nem se torna expressiva por querer estabelecer uma determinada impressão

---

2. Charles-Henri Favrod, *O teatro*, p.223.

psicológica no espectador; e muito menos é expressiva porque se põe a representar figurativamente a realidade. A sua expressividade decorre, isto sim, do fato de manifestar um alto grau de manipulação estética, na concepção, no design, na utilização dos recursos.

Neste sentido, poderíamos considerar expressiva toda iluminação trabalhada com base na precisão, no equilíbrio, na correção, na clareza de intenções, no bom gosto e na afinação com todo o conjunto do espetáculo. Exemplos disso não faltam no teatro brasileiro atual. Poderíamos citar o trabalho que Davi de Brito tem realizado com Antunes Filho; a criatividade de Maneco Quinderé (trabalhos com Ulysses Cruz e Gabriel Vilela), além de outros nomes como Hamilton Saraiva, professor da Escola de Arte Dramática da USP, incansável pesquisador de luz além de excelente diretor; Nezito Reis, Jorginho de Carvalho e tantos outros talentos no âmbito profissional ou amador.

Expressionismo e repercussões

De um modo geral, o expressionismo absorveu todas essas acepções da palavra "expressivo", dando maior ênfase à subjetividade e ao formalismo. Com sua predileção pelo monólogo lírico, dissolução do diálogo, antipsicologismo e valorização do gesto, explorou os focos concentradores, as sombras, as deformações, os contrastes fortes e variação cromática, preocupado muito mais com a eficácia dramática do que com efeitos imitativos (até porque surgiu como reação ao naturalismo e impressionismo).

As influências do expressionismo continuam até hoje, nas mais diferentes formas de arte (imagem, palco e escrita). No teatro, a "iluminação expressiva" (em todas as acepções do termo, reforçadas pela herança expressionista principalmente via cinema) invadiu o espetáculo contemporâneo, coexistindo ou não com efeitos imitativos de base naturalista. Não é possível deixar de mencionar "Vestido de Noiva" dirigido por Ziembinsky em 1943 e as experiências recentes de Gerald Thomas, nas quais a luz é um dos mais fortes recursos de que o diretor dispõe para se expressar.

Os progressos na técnica de iluminação só vieram contribuir para exploração estética da luz no espetáculo contemporâneo. A possibilidade de combinação de todos os recursos é instigante, sem limites. Nenhum diretor ou iluminador quer privar-se do progresso técnico, das novas descobertas. Tudo o que estiver à mão deve ser utilizado, adequadamente, para fins estéticos. É o que mais temos visto, aliás, nos últimos trinta anos, em dança, teatro profissional e festivais de teatro amador: iluminação expressiva, nas mais diversas acepções do termo. Ora subjetiva, ora persuasiva, ora puramente formalista.

Alguns recursos expressivos

O discurso cênico fez da iluminação expressiva um articulador sintático, capaz de reestruturar e reorganizar todas as mensagens visuais do palco. Na representação objetiva da realidade, tanto a personagem como o público compartilham da mesma luz. Na iluminação expressiva, a personagem pode estar sendo iluminada por um foco vertical, mas ela não vê, não tem consciência disso. Quem vê o foco vertical sobre ela é o público. A personagem age como se estivesse no seu mundo, iluminada por alguma luz. Um minuto depois, o foco vertical desaparece e a personagem é vista em silhueta. Novamente, quem vê essa luz é somente o público. Trata-se de uma mudança de foco, que resulta de uma operação cênica e não de um fenômeno real que está sendo representado.

A iluminação expressiva é algo que vem se sobrepor à luz enquanto representação do real. Ás vezes, ela toma o primeiro plano, quase excluindo completamente qualquer intenção imitativa. Outras vezes, a intenção imitativa é fraca, mas perceptível. Há, também, os casos de equilíbrio, onde a luz tem, ao mesmo tempo, as duas funções bem explícitas: representar e expressar as intenções do emissor.

Como elemento expressivo, a luz opera por sobre a realidade representada, conduzindo os olhos do público não para tudo o que há em cena, mas para aquilo que deve ser visto.

Por sua vez, a luz expressiva permite mutações livres, ao contrário da luz meramente imitativa. Enquanto esta obedece rigorosamente às mudanças de tempo e espaço, a luz expressiva obedece a um ritmo próprio, muito mais livre. É, portanto, uma luz dinâmica, que segue não as determinações lógicas do naturalismo, mas as necessidades que o artista tem de expressar a realidade à sua maneira, com um olhar particular.

A iluminação expressiva capta a realidade sob determinados ângulos, seleciona o que será mostrado e interfere na configuração visual das coisas, como se pretendesse mostrar a realidade sob uma forma específica de olhar. Para isso, utiliza o recorte, o isolamento, o contraste, a concentração em planos, enfim, a manipulação livre das referências visuais, estabelecendo uma interrupção no contínuo que há entre causa e efeito, propiciando mais distanciamento e teatralidade. Enquanto a lua naturalista de um interior doméstico permanece imutável do começo ao fim da peça, porque não há razão para que não seja assim, a luz expressiva pode saltar de um foco para o outro, como se a ação não estivesse se desenvolvendo por si, espontaneamente, mas houvesse alguém selecionando somente as coisas mais importantes.

No realismo-naturalismo , a cena se dá a conhecer por si mesma, sem interferências; na representação expressiva, a presença do enunciador é marcante. As mudanças de foco não obedecem ao real, mas à lógica do discurso sobre o real. O palco é recortado, o foco se concentra sobre o ator como se quisesse obter dele um close up; há lugar para as projeções, para as sombras, para a coloração estranha, para o uso livre dos ângulos, tudo com um único objetivo: a expressão.

Para obter realce, por exemplo, não basta isolar o signo por completo, recortando-o no meio da escuridão. O realce se obtém à medida em que o elemento em questão ofusca todos os demais elementos com os quais ele ocorre. Trata-se de enfatizar o objeto cênico sem excluir os demais elementos não-enfatizados. É um processo seletivo onde nada é totalmente excluído, mas apenas algumas coisas é que são valorizadas. Para selecionar, a iluminação dispõe principalmente de foco concentrador, resistência e cor.

A luz com finalidade de realce tem um forte poder de deslocamento. Ao concentrar-se num ponto, sem apagar os demais, a iluminação consegue deslocar esse ponto de um conjunto difuso, sublinhando-o, indicando-o claramente como se fosse uma seta apontando para algum lugar. O recurso de ênfase através da luz não deixa de ser um empréstimo da linguagem cinematográfica, correspondendo ao enquadramento. Uma forma de direcionar o olhar do público não para o conjunto da imagem, mas para aquilo que a câmera pretende que seja visto em primeiro plano.

O efeito de realce tem pelo menos dois pontos em comum com a iluminação por focos isolados: a concentração em torno de pontos no espaço e a preferência pelos jatos direcionados. A diferença é que o efeito de isolamento mostra a realidade através de um fragmento , como se nada existisse além dele. Uma cadeira, por exemplo, é completamente ilhada por intermédio da luz. A iluminação recorta aquilo que interessa mostrar e apaga todos os demais elementos subentendidos (o fato de a cadeira estar numa sala sobre um tapete, etc.). Esse é um tipo de luz que põe o objeto focalizado em relação consigo mesmo.

Enquanto o efeito de realce provoca o deslocamento, o foco isolado provoca a supressão dos elementos subentendidos. Tudo aquilo que não interessa ser visto é simplesmente eliminado (por obscurecimento) para que o olhar possa se concentrar em um só ponto. As personagens e o objetos aparecem completamente sós, como se tivessem perdido a relação com as outras coisas. O que se vê na escuridão do palco é apenas aquilo que a luz permite ver.

Ao isolar a personagem ou parte dela, a luz consegue ampliar a imagem, exatamente pela perda da referência de tamanho. Um rosto parece muito maior do que se estivesse sendo visto sob uma luz difusa; o gesto das mãos torna-se mais expressivo, mas amplo.

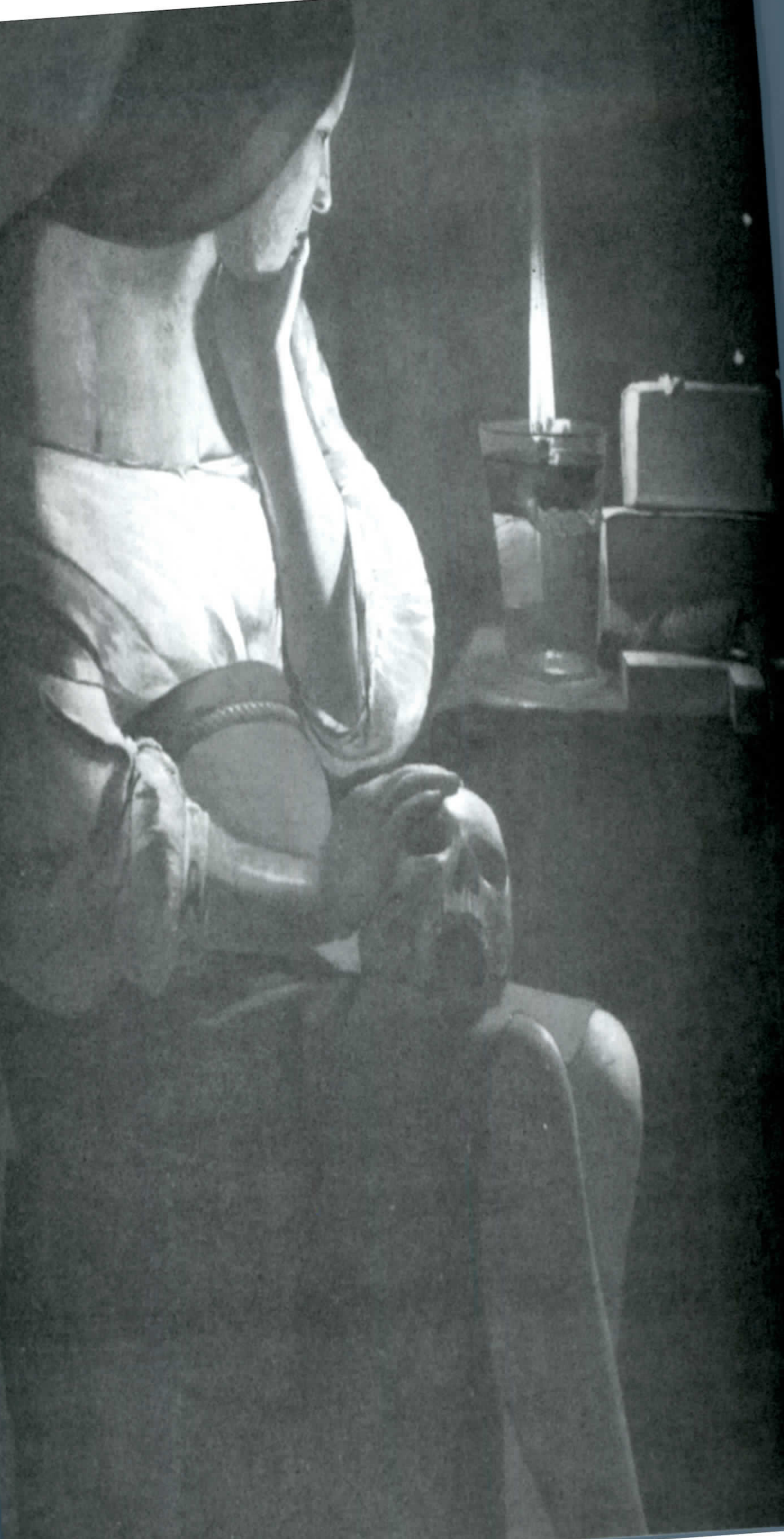
O efeito tem poder condensador: reduz a variedade de significações e aumenta a presença e densidade do elemento que se pretende evidenciar. Sua vantagem é a de proporcionar concisão ao discurso visual, síntese, clareza, rapidez no processo de comunicação. Seu correspondente no cinema seria o close: aproxima o objeto para revelar seus detalhes, limita o espaço e permite que o signo se relacione com ele mesmo.

Há também os casos da iluminação atuando expressivamente não com a finalidade de isolar ou realçar as figuras, mas obscurecê-las ou apenas insinuá-las através de seus contornos. O recurso mais empregado nesses casos é a contraluz.

A contraluz, comumente empregada em combinação com as luzes frontais para rebater a intensidade e o brilho destas, bem como para acrescentar dimensionalidade às cenas, torna-se um poderoso meio de expressão quando utilizada sozinha, produzindo silhuetas, contornos, sombras.

O efeito de suspensão opõe-se ao realce e ao recorte isolado. Enquanto estes procuram evidenciar a informação visual, a silhueta provoca expectativa e suspense. O espectador não consegue indentificar claramente de quem são aquelas silhuetas que se movem no palco. Esta é, aliás, a intenção dessa luz: esconder, mostrar pelo lado de trás, inverter a imagem e suspender o processo de comunicação. O fato de um efeito desses provocar uma suspensão na continuidade visual do espetáculo decorre, sem dúvida, de uma necessidade expressiva de transgredir e inverter o objetivo habitual da luz, que é focalizar de frente.

Nos espetáculos de dança, a luz expressiva é a mais usual. De fato, é ela a que mais acompanha a dinâmica dos movimentos. A fragmentação, a mudança de referência espacial, o percurso coreográfico, as transições bruscas, lentas, suaves, os saltos, os giros, as piruetas, os jetés, etc., alteram, reformulam, reescrevem, reinventam a todo instante a busca visual do público. Não é outra senão a luz expressiva que oferecerá o olhar caleidoscópico de que o espectador necessita para a fruição desse prazer estético.



Cada tipo de palco requer uma iluminação específica.

O palco convencional (italiano) tem quatro lados, mas o público só enxerga a cena através de um lado. O auditório forma um único bloco diante de área de representação. Em outros modelos de palco, a cena é vista de vários lados simultaneamente e o auditório divide-se em setores. Há casos, ainda, em que o público fica concentrado no meio, e o palco forma uma espécie de passarela ao seu redor. Para cada uma dessas disposições, é necessário um arranjo de luzes, e, conseqüentemente, uma disposição adequada de varas onde deverão ficar suspensos os refletores.

Para afixar os refletores, os teatros utilizam varas metálicas (gambiarras) que atravessam o palco de um lado ao outro, suspensos no urdimento por meio de cordões ou cabo de aço. Podem subir ou descer por controle mecânico ou eletrônico, facilitando os trabalhos de instalação, remoção de aparelhos, plugagem, troca de lâmpadas. O número de varas internas varia de quatro a seis ou mais, dependendo da profundidade do palco. A distância entre uma vara e outra é importante para se obterem resultados simétricos.

As varas internas possibilitam iluminação quase do palco todo, com exceção do proscênio. Para cobrir esta área, geralmente são instaladas uma ou mais varas na parte externa (fora do palco), dispostas de forma aparente ou nas sancas.

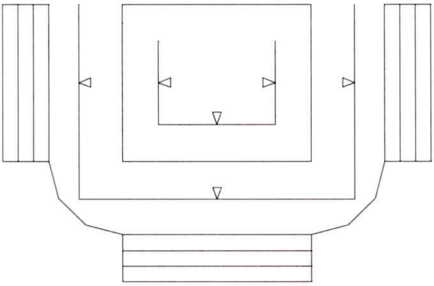
O ideal é que as varas externas tenham uma extensão um pouco maior que a boca de cena, para que se possam instalar refletores extras nas duas pontas, caso haja cenas muito importantes nas extremidades do palco. As varas externas de extensão menor que a boca de cena oferecem condições de luz frontal cruzada na área central do palco, mas luz unidirecionada nas extremidades. Para resolver o problema, geralmente recorre-se à instalação de refletores nas laterais do auditório, mas não é a melhor solução pois quebra a uniformidade da luz, além de projetar sombras e atingir áreas não desajadas.

No palco italiano, as varas internas e externas oferecem provisão de luz às três faixas do palco: frente (boca de cena), centro e fundo, tanto para efeitos frontais, verticais, inclinados e contraluz. Para os efeitos laterais, muito usados em espetáculos de dança, utilizam-se colunas, torres ou trilhos adaptados nas paredes.

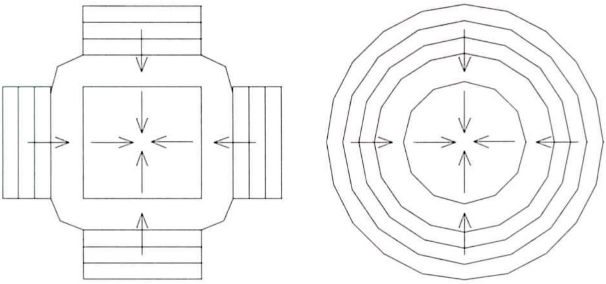
A luz de ribalta (carreira de lâmpadas escondidas no arco do proscênio) por muito tempo deu conta da iluminação frontal, apesar de ser um recurso de luz em ângulo baixo e de efeito melodramático. Foi substituída por luzes instaladas fora do palco, as quais permitem captar a cena de frente, de forma mais homogênea, sem sombras e distorções. Hoje totalmente obsoleta, a ribalta pode ser aproveitada, mas como efeito.

Em outros modelos de palco, são necessários tantos sistemas de luz quanto forem os lados visíveis pelo público. No palco visto de três lados, o ator representa para os três setores, o que significa que deve haver três instalações, uma para cada setor, pelo menos para dar conta das luzes frontais. Efeitos laterais, neste caso, são praticamente impossíveis.

No modelo de palco circular ou quadrangular, rodeado pela platéia como num ringue de boxe, são necessárias quatro carreiras de luz, uma para cada setor. Nos modelos mais livres, com passarelas, andaimes, torres, rampas, etc., a iluminação tende a acompanhar a disposição arquitetônica, distribuindo-se por diversos pontos, onde quer que esteja a área de representação. Nesses modelos, é quase impossível ocultar as fontes de luz. Os refletores ficam expostos ao público, o que, aliás, pode ser aproveitado para fins estéticos, como recurso de teatralidade.



18. Palco visto de três lados. Necessidade de um arranjo de luzes para cada lado.



19. Palco visto pelos quatro lados: luz para que cada setor do público possa enxergar a cena

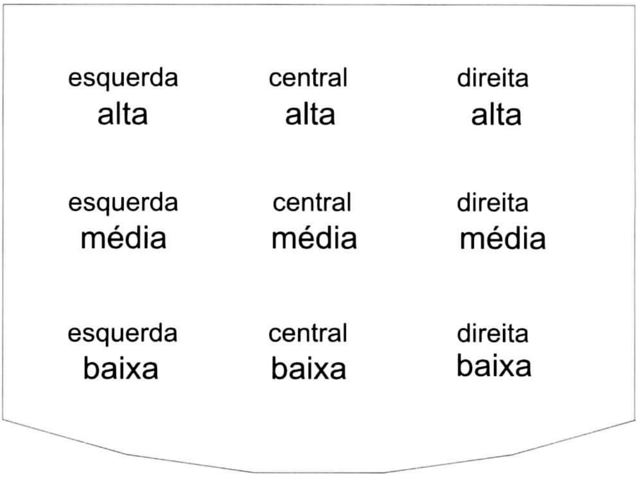
A iluminação nos modelos mais livres não é tão sistemática como nos palcos convencionais, à italiana. Os projetos geralmente são específicos para cada montagem e os resultados muito mais imprevisíveis. As noções de luz frontal, lateral, vertical, etc., são as mesmas do palco convencional, porém têm de ser adaptadas às circunstâncias do espaço físico.

Qualquer que seja o tipo de palco, convém lembrar que, antes de mais nada, ele serve de suporte físico para uma situação fictícia que nele irá se instalar. Esse suporte físico é visível o tempo todo, antes, durante e depois da encenação. Por ali podem passar inúmeras cenas, transformando-o sucessivamente num bosque, num castelo, numa prisão, num quarto, etc. O palco, no entanto, continua sendo o mesmo, com as mesmas medidas e as mesmas características. Ele possui, portanto, uma realidade primeira, perceptível, sobre a qual será instalada uma situação fictícia.

A divisão do palco em áreas

O palco tem três dimensões: comprimento, altura e profundidade.

O comprimento estabelece o que é esquerda, centro e direita. A altura permite situar a cena no plano baixo, médio ou alto e a profundidade determina o que é frente, centro e fundo.



esquerda alta	central alta	direita alta
esquerda média	central média	direita média
esquerda baixa	central baixa	direita baixa

20. Divisão do palco em nove áreas, considerando comprimento e profundidade

Para que possamos demonstrar alguns aspectos básicos de iluminação cênica, tomaremos por referência o espaço quadrangular do palco italiano e o dividiremos em nove áreas (fig,20), com as seguintes denominações (1):

---

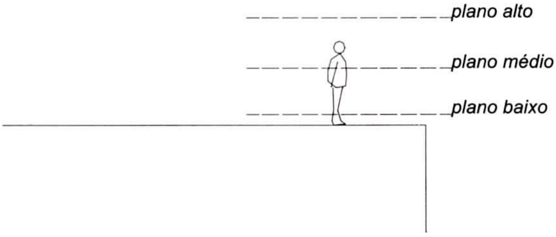
(1) Acompanhando a terminologia convencional, do inglês, chamaremos o fundo do palco de "parte alta" (corresponde a "upstage") e a frente de "parte baixa"("downstage").

EB= esquerda baixa
EM= esquerda média
EA= esquerda alta
CB= central baixa
CM= central média
CA= central alta
DB= direita baixa
DM= direita média
DA= direita alta

Essa divisão em áreas é apenas para podermos localizar os pontos de incidência da luz no palco e adotar, portanto, uma referência única quando estivermos falando da localização de elementos estáticos como cenários (situados aqui ou ali) e de deslocamentos do ator pelas diversas áreas, inclusive nos pontos de fronteira entre uma área e outra.

O espaço do palco implica noções dêiticas, isto é, o que é esquerda para quem está em cena, é direita para o público. Para evitar esse tipo de confusão quando falarmos em esquerda e direita, adotaremos sempre como ponto de vista a platéia, já que o iluminador vê o espetáculo de frente e não de dentro do palco. Os desenhos apresentados também tomarão por base o ponto de vista da platéia. Assim, quando denominarmos uma área de "EB" estaremos nos referindo à extremidade esquerda da frente do palco (esquerda baixa); "DA" direita alta, e assim por diante. Sempre a visão de quem está fora do palco.

Cabe, ainda, esclarecer a diferença que iremos adotar entre "área" e "plano". A denominação "área" ficará restrita às dimensões do comprimento e profundidade. Sendo assim, teremos: área da esquerda, do centro , da direita (linha horizontal) e área da frente, do centro e o fundo (linha transversal, da profundidade). Para a dimensão vertical utilizaremos o termo "plano": plano baixo (cenas de chão), plano médio (plano normal das cenas) e plano alto (cenários que tem altura, escadas, elementos suspensos).



21. Os três planos do palco na sua dimensão de altura

O iluminador não ilumina cenas, nem castelos ou florestas. Ilumina áreas e planos do palco, independentemente das situações fictícias que estão contidas neles. Seja um castelo de Hamlet, uma escadaria do senado romano, um cerejal russo, uma estalagem medieval ou um quarto com "dois perdidos numa noite suja", o que o iluminador irá iluminar são áreas e planos de um espaço físico denominado palco. O fundo elevado do palco na memorável montagem de "Panorama Visto da Ponte", de Arthur Miller (montagem de Odavlas Petti, no Teatro Cacilda Becker- São Paulo), mostrando o cais do porto, é uma iluminação em plano alto. As escadarias que descem por correntes em "*O Homem de la Mancha*" (direção de Flávio Rangel) são iluminadas em plano alto e médio. Os boiadeiros que comandam enormes carretéis (carros de boi) em "*Corpo de Baile*", de Guimarães Rosa (montagem de Ulysses Cruz) são iluminados em plano médio; os deuses mitológicos que interferem na viagem de Vasco da Gama às Índias, na montagem de "*A Viagem*", de Celso Nunes, pairando sobre a cabeça do público, são iluminados do alto. O balão na histórica montagem de Cacá Rosset do "*Ubu Rei*", de Alfred Jarry, é iluminado por refletores apontados para o alto.

Altura, comprimento e profundidade comunicam a tridimensionalidade do espaço cênico. Um espaço diferente da fotografia, do cinema, da TV, do vídeo e da pintura. Um espaço natural e dinâmico, dotado de uma mobilidade que nenhuma outra arte possui. O "espaço vivo", conforme dizia Adolphe Appia.

Palcos com diferenças dimensionais

Pensemos num modelo ideal de palco para iluminação, de aspecto semelhante ao cubo, com todas as dimensões iguais. É nesse espaço abstrato que entenderemos uma intrincada relação simétrica entre linhas e planos, formando áreas e pontos de força.

Os palcos inspirados em modelo italiano variam muito. Alguns lembram bem um quadrilátero, outros um retângulo; há palcos muito altos e pouco profundos; outros são baixos, mas compridos. Alguns têm arco do proscênio bem acentuado; outros nem possuem arco.

A iluminação tem o poder de limitar o espaço, reduzindo a profundidade ou as laterais. Em teatro, conforme o espetáculo, isto pode ser feito sem perda de espaço para atuação. Na dança, porém, quase sempre é necessário aproveitar toda a extensão do palco. Reduzir espaço pela luz implica perda de área útil.

Pensando na impossibilidade de limitação do espaço pela luz, examinemos um pouco quais são os ganhos e as perdas (em termos de iluminação) quando as dimensões do palco são diferentes entre si.

a) *palcos com pouca profundidade*: nestes palcos as melhores áreas para iluminação são as áreas do meio e principalmente as da frente. As áreas do meio admitem luz frontal, contraluz, luz lateral, luz vertical e as sombras podem ser controladas dependendo de uma inclinação correta da luz. Podem-se obter bons resultados de visibilidade (luz frontal) e efeitos dimensionais (lateral, vertical e contraluz). Quanto às áreas da frente, a visibilidade é bem maior (pela proximidade em relação ao público) e não há problemas quanto a obter efeitos dimensionais com utilização de contraluz, luz vertical e luz lateral.

A falta de profundidade do palco afeta diretamente a parte alta, ou seja, o fundo: a esquerda-alta, a central-alta e a direita-alta. Nessas áreas, torna-se um problema iluminar o ator pela frente e por trás exatamente porque não há sobra de espaço no fundo do palco. Se projetarmos a luz sobre o rosto do ator, ela invade a cortina do fundo; se retirarmos a luz da cortina, quem fica no escuro é o ator; por outro lado, não existe recuo suficiente para vara de contraluz. Sendo assim, torna-se problemático dar boa visibilidade ao ator, trabalhar com foco frontal isolado e criar um espaço dimensional para essas áreas, a não ser que a luz seja projetada de cima e dos lados, o que garante efeitos dimensionais, mas não oferece condições adequadas de visibilidade ao rosto.

Como se vê, não é possível a mesma qualidade de luz para todas as áreas do palco porque falta equilíbrio entre as três dimensões. Há correspondência entre comprimento e altura, mas falta profundidade. Como conseqüência, algumas áreas são bem iluminadas; outras ficam a dever em alguns aspectos. Se houver necessidade de uma luz geral que dê conta das nove áreas do palco, certamente as áreas do fundo perderão qualidade.

b)*palcos com pouca altura*: sem altura, o espaço útil acaba se restringindo aos planos médio e baixo. Nada de cenários altos e elementos suspensos. Tudo se reduz à linha do horizonte e à cena de chão (esta condicionada , por sua vez, à inclinação da platéia).

Como esses palcos ganham em comprimento e profundidade mas perdem em altura, as zonas fortes estão localizadas na horizontal (que atravessa o palco de um lado ao outro) e na transversal (que liga a frente ao fundo). Conseqüentemente, faltará verticalidade para completar o efeito tridimensional. Por outro lado, todas as áreas poderão ser iluminadas de frente com rebatimento de contraluzes, porém, devido à falta de altura, haverá sempre o risco de as contraluzes baterem na platéia, por estarem muito baixas. Em compensação, as luzes laterais não serão nem um pouco afetadas e tornar-se-ão o recurso dimensional por excelência.

c) *palcos altos mas estreitos*: agora temos condições para uma luz dimensional e atmosférica, mas com dificuldades para selecionar cenas, separar áreas de atuação e trabalhar com focos simultâneos. A redução do comprimento tende a diminuir o espaço linear do palco, de uma lateral à outra, condicionando a cena a um único ponto de concentração, geralmente a área central. Cenas simultâneas nas laterais ficam muito próximas e correm o risco de se amontoarem no palco. O problema de palcos estreitos é que a cena se desenvolve para o fundo e para cima, mas não se expande para os lados.

d)*palcos largos, profundos e altos*: agora sim, temos o ideal. Um espaço que permite que se faça uma luz ao mesmo tempo seletiva, dimensional e atmosférica. Seletiva porque permite que se separem as áreas de atuação; atmosférica porque admite variação de cor, em diversos ângulos; e dimensional porque admite contraluz em todas as áreas, além das laterais, que podem atuar na frente, no centro e no fundo.

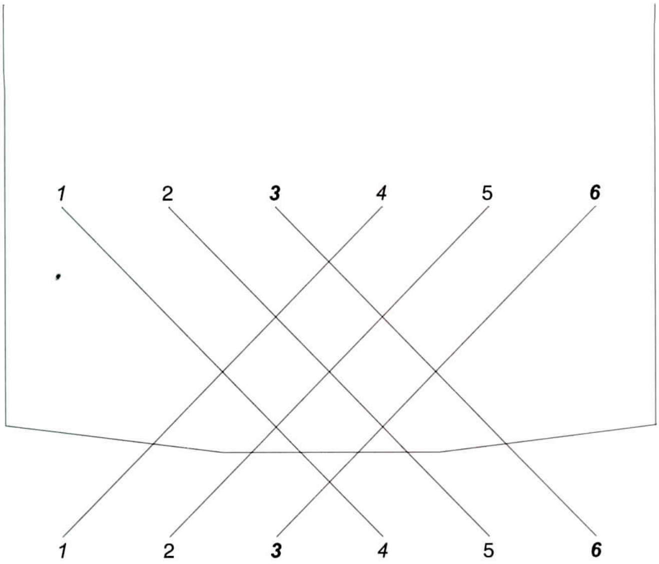
Tomando por base um palco como esse, que possui medidas simétricas no que diz respeito a altura, profundidade e largura, passemos a analisar as suas nove áreas e como fazer para iluminá-las.

Iluminação frontal

a) *Áreas baixas*

A frente do palco compreende, como vimos, três áreas: esquerda-baixa, central-baixa e direita-baixa. Estas três áreas podem ser iluminadas separadamente ou todas juntas, formando uma espécie de "geral baixa."

Para iluminação destas áreas utilizam-se refletores provenientes de dois pontos eqüidistantes; um situado fora e outro dentro do palco.



22. *Luz frontal-lateral e contrafrontal-lateral. Focos cruzados, na frente e atrás, com varas e refletores relacionados simetricamente. Cada uma das três áreas da frente do palco pede quatro refletores: dois de frente e dois de trás.*

Os refletores de fora do palco, instalados numa vara exterma, plataforma ou sanca, servem para iluminar de frente, proporcionando o que costumamos chamar de "luz frontal." Em contraposição a esta luz frontal, podemos instalar refletores dentro do palco, numa vara que se opõe simetricamente à vara externa, com a finalidade de iluminarem em contrário, rebatendo a incidência da luz frontal: são as contraluzes .

Uma outra relação simétrica que deve ser considerada, além da eqüidistância entre luz de frente e contraluz, é a relação de eqüidistância que os refletores de cada vara estabelecem entre si, nas duas varas que se encontram em oposição.

Os refletores da vara da frente, bem como os da contraluz, devem manter a mesma distância um do outro, se é que se pretende obter um desenho simétrico da luz.

Como exemplo (fig.22), utilizemos seis refletores para luz frontal (na vara da frente) e outros seis para contraluz (na vara interna), estando um refletor separado do outro pela mesma distância em cada uma das varas. Na vara da frente, como se vê na figura, os refletores de números 1,2 e 3 estão direcionados para a direita e os de números 4,5 e 6 para a esquerda. Na vara de contraluz, os três primeiros também estão direcionados para a direita e os três últimos para a esquerda, só que com a função de iluminarem em sentido contrário.

Essa disposição permite que cada área do palco receba luz proveniente de quatro refletores: dois frontais e dois em contraluz. É a quantidade mínima para se obter visibilidade e dimensionalidade. Os dois refletores que vêm da vara da frente iluminam para garantir boa visibilidade, ressaltando o lado esquerdo e o lado direito. Os dois de trás, projetados em contraluz, acrescentam profundidade.

A luz cruzada (1 com 4, 2 com 5 e 3 com 6) tanto na linha frontal quanto na contraluz, evita o efeito direto, chapado, assim como provê de luz toda a extensão das três áreas, garantindo uma claridade uniforme para quando o ator deslocar-se da esquerda para a direita e vice-versa. As frontais lateralizadas misturam-se com mais facilidade e não formam pontos nítidos de separação entre um facho e outro, como acontece com as luzes projetadas diretamente de frente.

A simetria deve ser observada, também, no que diz respeito ao ângulo de inclinação da luz. O ideal é que a vara externa e a vara de contraluz estejam situadas na mesma altura, o que nem sempre é possível. O problema da eqüidistância para a luz frontal no proscênio decorre das dificuldades que há quanto à instalação de luzes fora do palco. O melhor sistema tem sido o de plataforma ou sanca, onde os refletores não ficam tão aparentes (a ponto de prejudicarem a concepção arquitetônica da sala) e a manutenção e afinação podem ser feitas com maior facilidade. O inconveniente é a altura dessas plataformas, que nem sempre corresponde às condições desejadas, resultando em luz muito alta ou completamente fora de ângulo em relação às luzes internas do palco. O problema pode ser minimizado com a regulagem de altura das varas internas, a não ser que sejam fixas.

Outro fator a ser considerado é o tamanho do foco. Se a intenção é obter uniformidade na luz, os focos devem ter a mesma abertura. Um foco mais fechado ou mais aberto que o outro produz diferenças perceptíveis.

As variações de intensidade e cor também podem comprometer a homogeneidade da luz, embora em alguns casos sejam aproveitadas para fins atmosféricos. Em geral, a contraluz é azul para rebater a agressividade da luz frontal. No entanto, temos visto e realizado experiências diversas envolvendo cores, com bons resultados. Em princípio, ousaríamos recomendar o máximo cuidado com a utilização da cor na luz frontal. Tons mais claros e suaves produzem naturalidade e não são cansativos.

b)*Áreas médias e altas*

A iluminação que cobre as três áreas médias do palco (esquerda-média, central-média e direita-média) e as três áreas do fundo (esquerda-alta, central-alta e direita-alta) segue os mesmos princípios da iluminação da frente do palco, demonstrados em (a). A diferença é que estas áreas não dependem da vara externa. Para iluminá-las são utilizadas apenas as varas de luz que existem dentro do palco.

Suponhamos pelo menos quatro varas internas no palco (fig.23). A primeira vara interna serve para iluminar de frente e repete o mesmo esquema de luz cruzada que foi utilizado na vara externa: seis refletores, cruzando 1 com 4 (direcionados para a esquerda-média), 2 com 5 (apontando para a central-média) e 3 com 6 (para a direita média). Teremos, assim, um conjunto de seis refletores no total. Para rebater estas frontais, precisaremos de mais seis refletores em contraluz, instalados na terceira vara do palco, também cruzados.

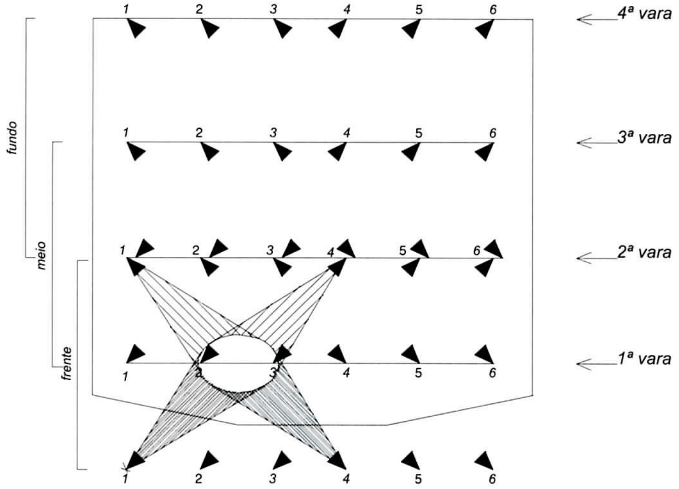
Para cobrir a faixa do fundo do palco, repetimos o mesmo esquema, só que, agora, com refletores da segunda vara (para luz frontal) versus refletores da quarta vara (em contraluz). Continua prevalecendo, como vemos, o arranjo simétrico entre varas, localização dos refletores, controle de inclinação, abertura, potência e cor.

Luz geral

A soma de todas as nove áreas iluminadas, cada uma delas contendo duas frontais e duas contraluzes, produz a chamada “luz geral”: um conjunto que se divide em três faixas (fundo, centro e frente do palco), cada qual contendo três áreas (esquerda, centro e direita).

A luz geral não é só uma mistura orgânica, como são os efeitos difusos. É um conjunto que pode ser dividido e subdividido em partes cada vez menores as quais podem ser separadas na mesa de controle e reutilizadas para fins seletivos.

Para uma geral mínima, garantindo visibilidade, dimensões e subdivisão em áreas, são necessários, conforme vimos no modelo proposto, pelo menos 18 refletores em posição frontal e outros 18 em posição contrafrontal, totalizando 36 refletores.



23. *Luz geral simétrica, repetindo três vezes a mesma disposição da figura 22 para dar cobertura às três faixas do palco : frente, meio e fundo. O conjunto pede 38 refletores.*

Quanto ao tipo de refletor a ser usado é conveniente que se mantenha o princípio de uniformidade, evitando misturar refletores PC com refletores de lente Fresnel, a não ser que se usem difusores para dar equilíbrio. O refletores de lente plano-convexa produzem focos mais concentrados e contornos marcados; os de lente Fresnel produzem efeitos intensos com bordas suaves. O ideal é optar por um dos dois equipamentos.

No caso da vara externa, dependendo da distância que ela se encontra do palco, convém que se usem os elipsoidais, já projetados para fachos a média distância. Os elipsoidais produzem luz intensa; por conseguinte, são mais compatíveis com a intensidade que provêm das varas internas, dada a proximidade destas em relação às áreas que iluminam.

Luz lateral

A luz lateral não ilumina áreas propriamente ditas, mas faixas do palco: faixas da frente, do meio e do fundo. É um tipo de luz que não opera de frente, como se viesse da direção do público, mas da esquerda ou da direita do palco. É, portanto, mais um recurso que se tem para criar efeitos dimensionais, já que capta o ator por outro ângulo: das laterais, segundo a visão do público.

Muito mais usada em dança do que em teatro, a luz lateral é a única que cobre os movimentos na diagonal e os deslocamentos fundo-frente e frente-fundo do palco. É a luz que comunica a profundidade do espaço. As noções de frente, meio e fundo ficam bem definidas com os fachos laterais atravessando o palco de um lado ao outro.

As laterais não separam áreas. Em compensação, são os únicos recursos de que a iluminação dispõe para caminhar perspectivamente no palco, partindo em frente em direção ao fundo. É uma luz que permite recortes ao mesmo tempo simultâneos e sucessivos. Simultâneos porque revelam a esquerda, centro e direita de uma só vez, sem (sub) recortes. Sucessivos porque se aprofundam pouco a pouco, como se buscassem um ponto de fuga.

Cada faixa que atravessa o palco de um lado ao outro necessita de pelo menos seis refletores, sendo três de cada lado: um para o plano baixo (para iluminar os pés e as pernas), um para o plano médio (tronco) e outro para o plano alto (cabeça). Cenários altos e elementos suspensos podem necessitar de refletores específicos, direcionados a eles.

Considerando que o palco possui três faixas (frente, centro e fundo) e cada faixa necessita de seis refletores (três para cada lado), serão necessários dezoito refletores ao todo para uma luz geral lateral, sendo nove do lado esquerdo e nove do lado direito.

A luz lateral também joga com oposição: uma luz que caminha num sentido pressupõe uma outra que vem em sentido contrário (*sobre o porquê desta oposição, ver luz e movimento*). Do ponto de vista da platéia, quando o ator vem da esquerda do palco em direção à direita, ele recebe uma luz frontal no rosto, vinda da direita e uma contraluz vinda da esquerda. O mesmo acontece quando ele se movimenta em sentido contrário, isto é, da direita para a esquerda. Essa oposição é o que garante a dimensionalidade da luz lateral: os atores possuem a parte da frente e a parte de trás, que eles não vêem, mas quem está sentado na platéia vê.

Luz a pino

Resta saber, agora, como fazer para iluminar o ator exatamente de cima para baixo, destacando-lhe o ombro e a cabeça, ou então de baixo para cima, explorando a verticalidade do espaço.

Na luz a pino, o refletor é projetado diretamente para o chão e o feixe de luz incide sobre a cabeça do ator. É uma luz que dá sombra no rosto, forma olheiras, destaca o nariz e diminui a altura. O efeito, entretanto, é extremamente seletivo e dimensional e dá bons resultados quando usado individualmente, para casos específicos. Porém, quando luzes a pino são usadas em combinação com as frontais, por exemplo, por estarem muito mais próximas do ator do que as luzes que provêm da vara externa, tendem a ser mais intensas e continuarem produzindo sombras, desestabilizando o conjunto.

Nos palcos de três ou quatro faces, onde a iluminação vinda de um setor da platéia normalmente afeta os olhos de quem está sentado no setor oposto, a luz vertical pode evitar esse inconveniente e ser utilizada até para fins de visibilidade, principalmente quando o teatro é pequeno e o público fica bem próximo dos atores.

De todas as luzes, as verticais a pino são as únicas que não projetam sombras no palco. Na realidade, as sombras ficam contidas nos pés do ator e passam despercebidas. As luzes a pino funcionam como a luz do meio-dia; criam figura, esculpem, dão o contorno do corpo, mas em detrimento das expressões e principalmente dos olhos que desaparecem por completo. Pode ser um tipo de luz aproveitável nas cenas visuais, mas com comprometimento de visibilidade nas cenas faladas.

Por outro lado, a luz a pino é útil quando se pretende destacar elementos do cenário como, por exemplo, cordas, balanços, correntes, elevadores e outros materiais suspensos. A luz lateral também é útil para esses recortes aéreos, porém, não dá o mesmo efeito de vertigem.

A luz do alto é própria para criar imagens sobrenaturais, fúnebres, solenes, associadas à eternidade, à morte e a heróis e deuses.

Em oposição a ela, temos a luz vinda de baixo, primeiramente conhecida por luz de ribalta: uma carreira de lâmpadas que ficavam no chão, escondidas do público, destinadas a iluminar o palco de baixo para cima. As cenas de ballet em palco, pintadas por Degas, oferecem uma idéia de como teria sido a iluminação de ribalta no século XIX, com seus efeitos melodramáticos projetando sombras muito altas.

Os efeitos em ângulo baixo podem ser captados de qualquer área do palco, com refletores escondidos ou camuflados no meio do cenário, nas plataformas ou torres, com a finalidade de criarem efeitos misteriosos, fantasmagóricos, de suspense, terror, etc. É o tipo de luz a que se recorre quando há necessidade de iluminar alçapões, com efeitos de luz subterrânea, como se as personagens surgissem das profundezas ou fossem arremessadas ao inferno ou purgatório.

Os efeitos horizontais

A luz projetada horizontalmente no ator, seja de frente, de lado ou de trás, tem vários inconvenientes. Por hipótese, se fosse projetada da platéia, nas mesma direção dos olhos do público, daria um clarão chapado, semelhante a farol de carro ou flash fotográfico, além de projetar sombras em tamanho natural, nas cortinas do fundo. Os canhões seguidores ("follow spots") controlados da cabine ou eventualmente de algum ângulo da platéia, projetam o recorte circular da luz, aquelas "bolas" que acompanham os movimentos da pessoa no palco, comum nos musicais, shows e até em espetáculos de dança e teatro quando se quer destacar alguém.

O efeito horizontal projetado em contraluz vem exatamente de encontro aos olhos do público. Não tem a menor razão de ser, a menos que se queira algum efeito momentâneo. Uma das poucas vezes que esse recurso funcionou de modo brilhante foi na montagem de "Bent", de Martin Shermann, direção de Roberto Vignati. De repente, em plena escuridão do palco, surge o farol de um trem em movimento, como se estivesse vindo em direção ao público. A cena dura não mais que um segundo e produz grande impacto.

A única possibilidade de luz horizontal, em palco italiano é a projeção dos lados. As fontes permanecem ocultas nos bastidores; o feixe de luz atravessa o palco até desaparecer no lado oposto. Como toda luz lateral, tem função de esculpir, dar relevo e acentuar o perfil. O inconveniente é que, como a luz caminha em linha reta, o primeiro obstáculo que ela encontrar pela frente interrompe o seu percurso, deixando o que vier atrás totalmente no escuro.

Luz inclinada

Imaginemos um "L". Temos aí duas linhas: uma vertical e uma horizontal, de 0 a 90 graus. As inclinadas se situam entre essas duas linhas.

A luz projetada verticalmente sobre o ator, como dissemos, produz efeitos dimensionais, porém com muita sombra no rosto. À medida que essa luz vai se afastando do ponto vertical, caminhando em direção à horizontal, o rosto do ator começa a aparecer, até que as expressões faciais e o movimento dos olhos tornam-se bem visíveis.

Entre a vertical e a horizontal há muitas possibilidade de inclinação. Algumas dessas possibilidades clareiam bem a área de atuação mais ainda dão algum tipo de sombra no rosto. Outras caem muito para a horizontal, iluminam o ator de modo direto e frontal mas projetam sombras em tamanho natural. É preciso que se encontre um ponto ideal, nem tão distante da vertical nem tão próximo da horizontal, o qual favoreça ao máximo a visibilidade (clareando principalmente a boca e os olhos) sem esparramar-se por outras áreas e sem aumentar o tamanho das sombras. Este ponto ideal situa-se entre 45 e 70 graus.(2)

O grau de inclinação depende da localização das varas de luz. Se as varas forem muito baixas, perdem na vertical e ganham na horizontal. Como conseqüência, a luz será de pouca inclinação e com tendência para o achatamento. Obviamente haverá visibilidade, mas sem efeito dimensional. As figuras parecerão planas, sem contorno e sem volume, mais ou menos como aqueles clarões de fotografias batidas com flash. Por outro lado, se as varas forem muito altas, ganham em verticalidade; conseqüentemente, só as faixas mais profundas do palco, por estarem mais distantes, não terão problemas de visibilidade. As que estiverem, mais próximas receberão luz com excesso de verticalidade, acentuando os volumes, os contornos, mas a boca e os olhos ficarão com sombras.

A luz inclinada produz efeitos mais suaves e naturais. Basta lembrar que, com exceção do sol do meio-dia, todas as outras incidências da luz solar são inclinadas. Do momento em que o sol se levanta até o momento em que ele se põe, a tendência é crescer, atingir o pico às 12h e ir diminuindo até desaparecer no final da tarde. É a condição natural da luz , com a qual nossos olhos já estão acostumados. Dizer que iluminação inclinada é mais natural significa admitir a lição que a natureza tem a nos oferecer.

Com a inclinação correta, podemos obter uma luz com duas qualidades essenciais: visibilidade e dimensionalidade. Não

(2) Francis Reid, *The stage lighting handbook*.p.44.

podemos nos esquecer de que o palco é o espaço da tridimensionalidade representando uma realidade que também é tridimensional. Reduzi-lo à bidimensionalidade da imagem plana é empobrecê-lo.

Deslocamento para os lados

A qualidade de uma luz não decorre apenas da sua possibilidade de inclinação para cima ou para baixo, mas também de seu deslocamento para a esquerda ou direita. As luzes frontais, por exemplo, tornam-se mais ricas e expressivas quando saem do eixo central e se deslocam para os lados, com a finalidade de captarem o ator não em linha reta, mas nas suas duas faces, nos seus dois lados, acompanhando a sua distribuição anatômica: duas faces, dois olhos, dois braços e duas pernas. Cruzar sobre o ator uma frontal-lateral esquerda com uma frontal-lateral direita é buscar uma iluminação que valorize sua tendência natural para o movimento, para a dinâmica no espaço, com suas duas laterais de força.

Não é só a iluminação frontal que deve ser lateralizada, mas todas as outras luzes. Afinal, os atores, os cenários, os figurinos e os objetos possuem dois lados, em quaisquer áreas que eles estejam no palco.

A luz cênica não é uma luz para a platéia ver. É uma luz para ver o ator e todos os elementos visuais da cena, o que é bem diferente. Ver o ator em toda a sua compleição física e em todos os seus movimentos. Ver o objeto em todas as suas dimensões. Esse é o espaço vivo que deve ser iluminado. Não algo estático, parado no tempo.

A luz chapada, sem lateralidade, não permite explorar a riqueza dimensional das coisas. É uma luz que os olhos não estão acostumados a ver. Se o sol fosse direcionado para um único ponto, em linha reta, só algumas coisas poderiam ser vistas. O restante do mundo ficaria na escuridão. Felizmente não é assim. O sol proporciona uma luz difusa, ampla, zenital, como se estivesse dando ao homem o direito de escolher o que ver, de acordo com a sua capacidade de percepção e sensibilidade. A natureza e tudo o que os nossos olhos conseguem ver têm volume, forma, cor, brilho, contraste, transparência, contorno, tamanho, espessura, altura, largura, textura, borda, arredondamento, sombra, profundidade, prolongamento, curva, ondulação, retorcimento, quina, bico, ruptura, continuidade e um número enorme de outras particularidades que constituem a aparência das coisas. O ator, o objeto, o cenário, os gestos, os movimentos e tudo o que se pode ver num palco têm também estas características. A iluminação precisa saber enxergá-las e valorizá-las.

A luz é o instrumento do olhar e instrumento da alma, da sensibilidade. Saber iluminar é saber olhar, perceber, captar, entender e transmitir o significado das coisas em toda sua complexidade.

Luz difusa e focos concentradores

O conceito de luz difusa é mais amplo do que o de luz geral. "Luz geral" é um termo específico da iluminação cênica e refere-se a um desenho delimitando uma grande área a ser iluminada. A luz difusa, como o próprio nome já diz, difunde-se por todo o espaço do palco clareando tudo e não apenas a área demarcada. A luz do sol é difusa.

A luz geral eventualmente pode sugerir efeitos de luz difusa, associando-se mais às qualidades atmosféricas e imitativas da luz do que propriamente à questão da visibilidade.

A luz geral, branca ou colorida, torna-se mais natural e plástica quando desenhada de modo a favorecer a tridimensionalidade do palco. Isto significa que só inundar o palco de luz branca ou colorida sem a menor preocupação com simetria e com os princípios que norteiam a anatomia humana e o aspecto geral das coisas, não é produzir uma luz funcional e esteticamente rica. Mesmo em se tratando de luz geral, há que se preocupar não apenas com o fator visibilidade (o qual se resolve por si se houver um desenho estudado), mas com outros fatores que caracterizam o que chamamos de "naturalidade" e "plasticidade" da luz: os valores dimensionais e atmosféricos. Assim, o rebatimento por contraluz, o balanceamento de intensidade e o uso de cores suaves para valorizar a cor natural das coisas, são recursos que podem produzir uma impressão de naturalidade e dar plasticidade aos elementos visuais.

Tons claros e pálidos reduzem a agressividade da luz branca e conforme a maneira como são contrabalanceados produzem resultados atmosféricos e dimensionais sem formar manchas e sem comprometer o fator visibilidade. O palha (103), o palha sem cor (159), o dourado-pálido (152) e o rosa-pálido (154) são alguns filtros que podem ser aproveitados quando se quer esbater um pouco a intensidade do branco, sem muita perda de intensidade.

No outro oposto temos a iluminação por focos concentradores, um recurso historicamente mais recente, associado ao aparecimento da eletricidade e dos aparelhos com lente. Sua principal função é selecionar aquilo que deve ser visto. É um recurso expressivo que pode ser obtido por luz frontal, vertical, lateral ou contraluz, dependendo do caso. Consiste de focos recortando o espaço, concentrando-se sobre uma determinada área do palco, sobre um detalhe do cenário ou sobre uma parte do corpo do ator. O foco concentrador tem forte poder persuasivo e funciona não propriamente como elemento da realidade representada, mas como um operador cênico ou um recurso ligado à sintaxe do espetáculo. Como aquele vaso minúsculo que, sob um elipsoidal, adquire uma proporção gigantesca na montagem de "*O Despertar da Primavera*", de Frank Wedekind, dirigido por Ulysses Cruz.

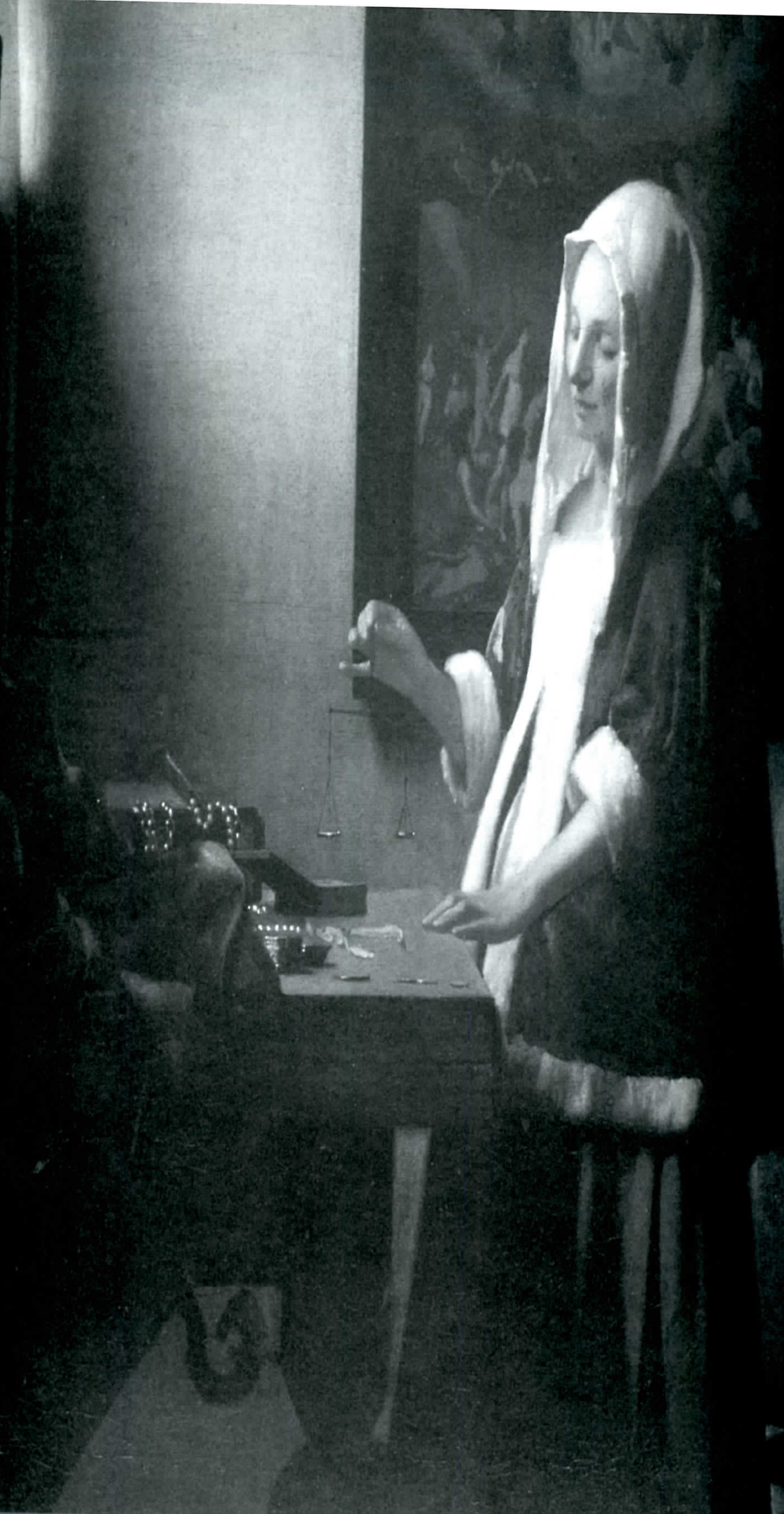
Os efeitos seletivos são distanciadores, à medida que recortam a realidade e buscam a semiotização de um determinado ponto no espaço. É um processo de decupagem que só a luz consegue realizar.

Expressivo e retórico por excelência, o foco concentrador recorta o espaço e aumenta a importância do signo apagando os outros pontos de referência. Um simples chapéu, como o de Lucky, em "Esperando Godot", de Beckett, transforma-se, sob foco concentrado, num outro signo que transcende a condição de simples acessório.

O palco e a cena

No teatro, há duas realidades distintas a serem iluminadas: a realidade do palco propriamente dita (com suas três dimensões) e a realidade da cena (que também possui suas três dimensões). Poderíamos dizer que se trata de dois cubos. Um sobre o outro: o palco é um cubo de três dimensões; sobre ele vem se sobrepor a cena que pode ser representada por um outro cubo com as suas três dimensões.

Desses dois cubos, o único que se move é o da cena. O do palco continua estático. Quando o cubo da cena se move, as suas dimensões se desestabilizam, produzindo um ritmo eloqüente de linhas que vibram no espaço, em todas as direções, sentidos e eixos, em fragmentos que os olhos não conseguem capturar. É a articulação do movimento. A idéia do cubo transforma-se em esfera, girando em torno de um eixo único e gravitacional. A vibração da luz vai em busca dessa vibração do espaço, acompanhando não exatamente a trajetória das linhas nas três dimensões, mas os pontos de força que estas linhas vão estabelecendo no espaço.



As Linhas de força

A luz ilumina o espaço físico já existente no palco e cria sobre ele espaços novos, produzidos a partir das situações encenadas.

Esse espaço físico divide-se em áreas ou zonas de força diferentes entre si, dependendo da proximidade ou da distância em que se encontram, em relação ao público e em relação ao centro geométrico do palco. As áreas de força, por sua vez, agem diferentemente sobre a percepção visual. É claro que a iluminação permite criar suas próprias áreas de força, quando utiliza, por exemplo, focos concentradores. Porém, vejamos quais são as áreas de força do palco, independentemente de serem ou não recortadas pela luz.

Pensemos nas três dimensões: comprimento, altura e profundidade. Quando falarmos em linha horizontal, estaremos nos referindo à dimensão do comprimento, relacionando lado esquerdo e lado direito. Para a dimensão de profundidade utilizaremos o termo "transversal", relacionando frente e fundo. Na dimensão de altura teremos as linhas que ligam parte alta e parte baixa, por relação vertical.

As linhas intermediárias entre uma dimensão e outra, chamaremos genericamente de diagonais. Sendo assim, resumiremos tudo em três possibilidades de linhas de força: as que provêm da horizontal, da transversal e da vertical, além das suas intermediárias.

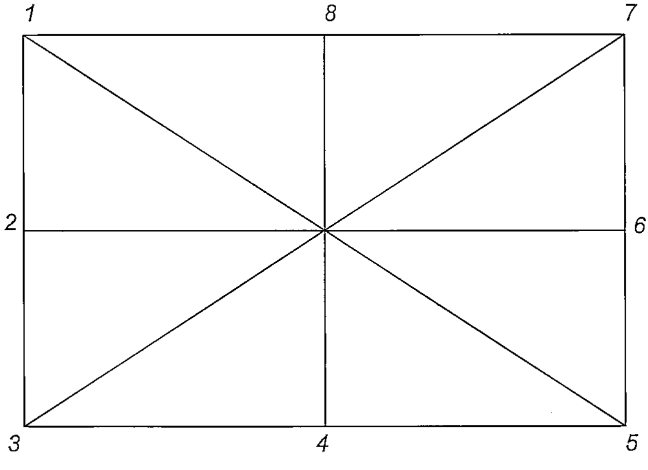
Primeiramente, analisaremos as linhas de força provenientes da horizontal e da transversal, tomando como referência de altura o plano médio (equivalente, digamos, a uma pessoa em pé).

Um ator em pé, na área central do palco italiano, é plano, inteiro, de visibilidade privilegiada. Porém, à medida que ele vai se afastando para o fundo, em direção ao canto esquerdo ou direito, tende a enfraquecer visualmente.

O ator no meio do palco ocupa uma área de forte concentração visual, ao passo que, se estiver num dos cantos do fundo, além de estar mais distante da vista do público, parece conter apenas uma parte da concentração total. De fato, as áreas que se aproximam dos cantos perdem a centralidade e tornam-se mais fracas (caso semelhante podemos observar na imagem plana das telas: as figuras que ocupam as áreas de canto tornam-se visualmente secundárias em relação às que ocupam as áreas do meio).

a)*As áreas centrais*: Algumas áreas do palco são mais fortes do que outras. É o caso daquelas áreas que vão da frente para o fundo do palco, passando pelo seu centro geométrico e aqui denominadas central-baixa, central-média e central-alta. Estas áreas são mais fortes do que as áreas centrais que se afastam para os lados do palco (ou seja, mais fortes do que a esquerda-média e a direita-média), justamente porque concentram em si um número maior de linhas de força. Vejamos cada uma delas:

Central-média: é a área que se localiza bem no centro geométrico do palco e possui grande confluência de forças. Sua posição estratégica estabelece um eixo por onde passam a horizontal, a transversal e as diagonais, todas com a mesma extensão dos dois lados, exceto a vertical a pino (que morre no eixo) e evidentemente as linhas que passam no alto (já que não estamos considerando o que está acima da cabeça do ator).



24. Linhas que atravessam o eixo central do palco (considerando apenas largura e profundidade)

Essa relação predominantemente simétrica, entre as linhas dimensionais que atuam exatamente no meio do palco, cria no espaço um ponto de convergência de forças próximo da perfeição. Em termos de luz, poderíamos dizer que a central-média é a que permite uma iluminação plena, de maior número de ângulos e com a máxima concentração de forças.

Central-baixa: mesmo estando mais próxima do público, esta área tem menor concentração de linhas de força. Conseqüentemente, sua visibilidade é perfeita para quem está sentado diretamente de frente para ela, mas perde muito nos setores laterais da platéia. Para o espectador que estiver sentado na última poltrona da esquerda ou da direita, nas primeiras filas, a visão é completamente lateralizada.

Na dimensão do comprimento, a central-baixa forma um eixo com equilíbrio de forças dos dois lados. Porém, nas outras dimensões e nas diagonais, sua força se reduz quase à metade. A transversal e as duas diagonais vêm com toda força por trás, mas esbarram na quarta parede e não prosseguem seu curso. A vertical, por sua vez, cai com força sobre ela, mas morre no solo.

Central-alta: é a mais distante do público, o que já dificulta a sua visibilidade. Em termos de linha de força e capacidade axial, seus ganhos e perdas são idênticos aos da central-baixa: a horizontal estabelece um eixo perfeito; a transversal vem com força total da frente mas não consegue prosseguir, após o ponto axial, porque encontra um limite na parede do fundo. As diagonais partem em direção a ele com toda força mas também esbarram no limite. A vertical encontra como barreira o solo.

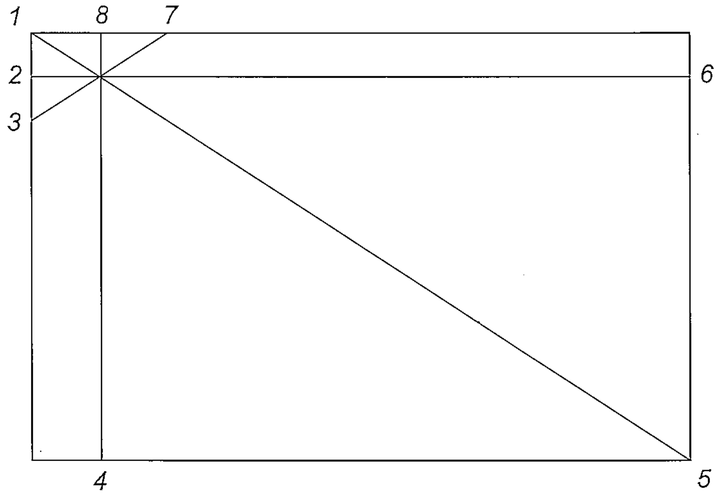
Conclusão: as três áreas centrais têm igualdade de forças em pelo menos uma dimensão: a do comprimento. Todas se encontram à mesma distância da sua direita e da sua esquerda. Isso significa dizer que são áreas ótimas para luz lateral, pois estabelecem um eixo perfeito entre as luzes que provêm dos seus dois lados. Mas, de resto, suas dinâmicas são diferentes.

b)*As laterais médias*: tanto a esquerda-média quanto a direita-média são ótimas na dimensão de profundidade pois as linhas de força vêm do fundo, atravessam essas áreas e continuam seu percurso normalmente. Porém, nas suas outras duas dimensões, elas ficam reduzidas à metade: a linha que percorre a dimensão de comprimento tem força num lado, mas não se desenvolve no outro porque não encontra saída na parede lateral. A vertical a pino, como sempre, morre no eixo, sem possibilidade de continuar por causa do limite com o solo. As diagonais também se reduzem a 50%.

Iluminar a esquerda-média e a direita-média é quase sempre iluminar praticamente com a metade da força total. São áreas que tendem a se expandir para frente, para trás e para o meio do palco, mas por um outro lado estão presas, sem possibilidade de saída a não ser pelos bastidores.

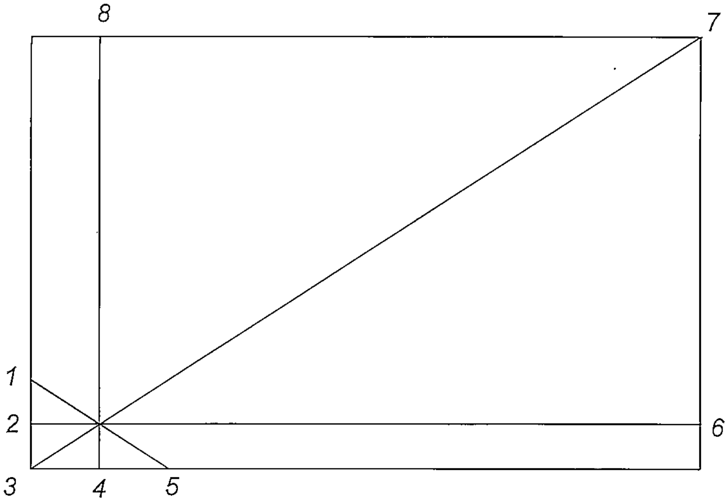
c)*Os quatro cantos do palco*: em primeiro lugar, é preciso que se diga que a central-média (ou meio do palco) possui os quatro cantos de uma só vez. Já a esquerda-alta, esquerda-baixa, direita-alta e direita-baixa — que constituem os cantos do palco propriamente ditos —, contêm, cada uma, 1/4 da força que possui a área mais privilegiada do palco.

A esquerda-alta, por exemplo, não tem nenhum eixo com força dos dois lados, o que a torna uma área fraca em comparação com as áreas centrais, que dispõem de perfeição axial, como vimos, pelo menos no que diz respeito à extensão do comprimento. Os eixos da esquerda-alta são todos quebrados seja na horizontal, na vertical, na transversal ou nas intermediárias (diagonais). A horizontal vem da direita com toda a força, atravessa o eixo e não tem por onde seguir, indo morrer nos bastidores. A transversal sai da Quarta parede, atravessa o eixo, quer prosseguir, mas topa com a parede do fundo. A diagonal vem esplêndida da direita-baixa, atravessa o eixo e também não encontra espaço para seguir em frente.



25. Canto esquerdo (posterior) com baixa concentração de força. Deslocando-se para a frente, direita ou centro, a tendência é crescer.

A condição física da direita-alta é idêntica à da esquerda-alta que acabamos de citar, só que em sentido contrário. Porém, isso não quer dizer que os dois cantos (o da esquerda-alta e o da direita-alta) sejam vistos da mesma forma, por todos os espectadores. Há quem tenha a impressão de que um lado é mais forte do que o outro, apesar de terem estruturas lineares idênticas, ainda que rebatidas. Os diretores e coreógrafos têm consciência disso, daí preferirem uma área à outra, por se sentirem visualmente mais atraídos. Questões de lateralidade e de percepção visual que mereceriam um estudo mas amplo.



26. Canto esquerdo (anterior) tem a vantagem de estar próximo do público, mas a tendência é enfraquecer na ida para o centro ou fundo.

Os cantos da frente têm praticamente os mesmos problemas que os cantos do fundo. O desenho é rebatido. A diferença é que a esquerda-baixa e a direita-baixa estão bem mais próximas de pelo menos um setor do público; conseqüentemente, possibilitam a ele maior visibilidade. Mas continuam tendo todos os eixos quebrados, ou seja, nenhuma linha de força se desenvolve dos dois lados. São áreas confinadas entre duas paredes: a lateral e a chamada quarta parede. Por conseguinte, é um pouco mais complicado iluminar as extremidade desses cantos. Para uma boa frontal lateralizada, por exemplo, a vara externa deve possuir uma extensão que possibilite instalar refletores quase nas extremidades. Só assim o rosto do ator que estiver nessas áreas será bem iluminado dos dois lados. Quando essa projeção diagonal não é possível, o que se costuma fazer é lançar o jato diretamente de frente, dando uma luz mais dura, chapada e nada condizente com as linhas de força anatômicas.

Os planos da vertical

A análise das linhas de força nas nove áreas do palco está levando em conta, até este momento, apenas duas dimensões (comprimento e profundidade) como se houvesse um único plano vertical no palco, e por esse motivo nem devesse ser considerado.

Sabemos, entretanto, que a vertical comunica-nos três planos: baixo, médio e alto (e não apenas o plano médio, o qual vimos tomando por referência).

Portanto, se fôssemos dividir o palco em suas três dimensões, ainda que arbitrariamente, teríamos de multiplicar as nove áreas já consideradas por três, ou seja, teríamos vinte e sete áreas. Seria como um cubo formado por vinte e sete cubinhos, digamos, todos contendo altura, comprimento e profundidade.

O acúmulo maior de linhas de força evidentemente ocorre no plano médio, ou seja, num ponto intermediário entre o chão e a parte alta do palco, onde se dá a maior parte das cenas, tanto em teatro como em dança. Este ponto médio pode não ser exatamente o centro (geométrico) da altura do palco, mas é o que mais se aproxima desse centro, já que as cenas de chão e cenas de altura ocorrem nos pontos mais extremos da vertical.

O plano baixo do palco (onde ocorrem cenas de chão) é de todos os mais problemático, pois conta com poucas linhas de força a seu favor e ainda tem de enfrentar a questão da visibilidade do público (dependendo da inclinação da platéia não se vê quase nada).

Uma cena no plano baixo só conta com as linhas de força vindas do próprio plano baixo. Mesmo assim, essas linhas baixas só formam eixos perfeitos nas áreas centrais do palco. Isso quer dizer que as cenas, tendem a ser mais fracas ainda. Por sua vez, as linhas que provêm dos planos médio e alto passam por cima da cena de chão, em nada contribuindo, portanto.

O plano alto é mais privilegiado que o plano baixo porque não tem problemas quanto à visibilidade da platéia (cenários, torres, andaimes, elementos suspensos etc são bem visíveis ao público). No entanto, os seus centros de força são idênticos aos do plano baixo, só que de forma invertida. Um objeto suspenso na parte mais alta do palco (e central) ocupa uma área que recebe quantidades idênticas de força na horizontal e na transversal, porém todas provenientes só do plano alto. Já as linhas de força que provêm dos planos baixo e médio não têm altura suficiente para atingirem o objeto suspenso; sendo assim, nada têm a acrescentar.

A dinâmica das linhas de força

Até aqui, analisamos as linhas de força de cada área do palco, nos seus diversos planos, porém tudo do ponto de vista estático. Cada uma dessas áreas representa um ponto de confluência de linhas que começam de um lado e terminam do outro, perpassando um eixo. Algumas áreas denominamos de "fortes" porque conseguem o máximo de concentração visual do público, esteja ele sentado onde estiver em relação a elas. Outras áreas são "fracas" ou "relativamente fracas", dependendo do ângulo de visão da platéia.

Este é o palco e suas forças. Conhecê-lo, é evidentemente necessário para o iluminador, já que, em primeiro lugar, a iluminação existe para iluminar o palco, de acordo com suas áreas e planos.

Ocorre, porém, que este palco, dotado de áreas de forte e de fraca concentração visual, serve de suporte físico para uma outra realidade que nele vem se instalar: a cena.

A cena, por sua vez, traz consigo seu próprio espaço, com suas próprias três dimensões. O que acontece quando um espaço tridimensional se instala em outro espaço tridimensional? Eis a questão.

O palco é estático. Suas áreas e seus planos são permanentes. A cena, não. A cena é dinâmica. Cada peça, cada espetáculo de dança, tem o seu espaço particular. A cidadezinha de Güllen, em "A Visita da Velha Senhora", de Durrenmatt, tem seu espaço particular com suas três dimensões. A porteira de "Além do Horizonte", de O'Neil, já é um outro caso tridimensional; os movimentos que Nijinsky criou para a "Sagração da Primavera", de Stravinsky, também é um outro espaço tridimensional. A cena, seja ela de dança ou teatro, "escreve" um outro desenho tridimensional sobre o espaço já conhecido do palco. Essa dupla espacialidade da arte cênica é uma das questões básicas da investigação teórica (vide os estudos de Anne Ubersfeld e Patrice Pavis, sobre a semiologia teatral) (1).

Laban fala em cubo e esfera.(2) Há um cubo sobre o qual vem se instalar uma esfera. Cubo tem uma conotação estática. Esfera é dinâmica.

O cubo é o palco, com suas três dimensões e suas linhas de força, que Doris Humphrey analisa muito bem em "The art of making dances." E a cena? Que é a cena com seu espaço dinâmico, que muda a cada instante? Como estabelecer uma luz de dupla função ao mesmo tempo: iluminar o palco e

(1) Ver a respeito: *Lire le théatre*, de Anne Ubersfeld e *Voix et images de la scène*, de Patrice Pavis.
(2) *Choreutics* e *Labanotation* (ver bibliografia final).

iluminar a cena!? Eis outra questão.

O palco sem ator é um espaço como outro qualquer. O que faz dele um novo espaço a ser visto é a cenografia ou a situação fictícia que nele se instala. Por sua vez, esta cenografia enquanto representação visual de uma dada realidade, também é estática (ocorre-nos a lembrança daqueles quadros aparentemente estáticos em "*A Vida e a Época de Joseph Stalin*", de Bob Wilson, apresentada no Brasil em 1974, sob o título de "*A Vida e a Época de Dave Clark*", por motivos de censura).

A cenografia estabelece o tal espaço fictício que vem se sobrepor ao espaço já existente no palco, criando novas aparências tridimensionais. Porém, esse espaço fictício é finito. Sua organização dimensional, suas formas, cores e relevos permanecem estáticos, tal como foram postos, à espera de alguém que venha mudá-los. Não pensemos, no entanto, nessa mobilidade física, que tira uma coisa e põe outra. Pensemos na mobilidade estética, isto é, naquela possibilidade que há de fazer com que a cenografia (representada concretamente por cenários, objetos e luz) evolua no tempo e no espaço.

A mobilidade do signo visual no teatro só é possível através do ser humano. É o ator ou o bailarino que põe em movimento esse espaço, reescrevendo suas dimensões. Quando abre uma porta, sobe uma escada, puxa uma cadeira, ou simplesmente quando se põe ao lado da janela, o ator desestabiliza as linhas de força que estavam em equilíbrio estático. Ao abrir-se, a porta sai de uma área fraca e entra numa área mais forte, atravessando milhares de pontos no espaço, cada um impregnado de uma determinada força. Por outro lado, quando os atores se movimentam em relação ao cenário ou se movimentam uns em relação aos outros, estabelecem um espaço que "fala"(3). O que é estático, portanto, não é tão estático quanto parece. É um espaço em mutação, condicionado por alguém que, ao se movimentar, desestabiliza os seus (do espaço) códigos de força.

Na dança, o espaço aparentemente vazio é, ao contrário, um espaço eloqüente, de altíssima mobilidade. O espaço preenchido e o espaço vazio contracenam o tempo todo, como alguém que fala e alguém que escuta.

Este ir-e-vir do ator e do bailarino cria um ritmo imprevisível de forças. Os diretores e coreógrafos jogam com essas expectativas nos seus desenhos de marcações e coreografia. Há desde o conjunto mais previsível dos códigos rígidos do balé clássico, até os superconvencionais dos balés folclóricos e os completamente imprevisíveis de um Merce Cunningham, por exemplo. Desde as marcações rotineiras das peças comerciais (de baixa imprevisibilidade) até a eloqüência dos movimentos na montagem de "O Despertar da Primavera", de Ulysses Cruz, onde os atores saltam por entre os bancos não deixando uma fala sem participação do corpo.

---

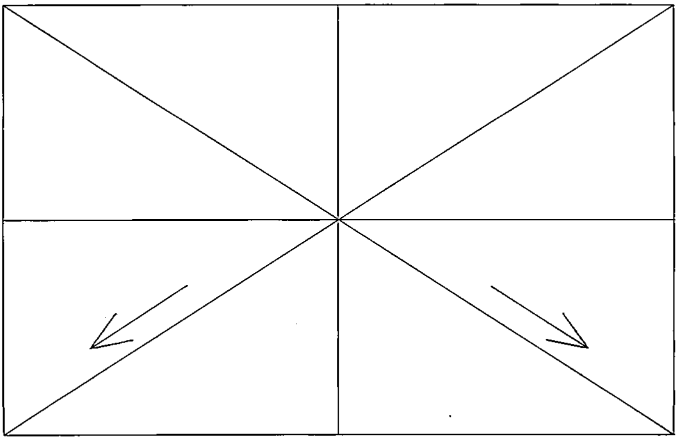
(3) Umberto Eco, *A estrutura ausente*, p. 235.

O teatro mobiliza todas as linhas de força do palco, transformando o cubo estático numa esfera dinâmica, imprevisível e vibrante. Acompanhar com os olhos tudo o que se vê no palco é perseguir a vibração dessas forças postas em movimento, umas se opondo às outras, por simetria e assimetria.

Quando o ator se desloca, por exemplo, de um dos cantos do fundo do palco para a área central, pode-se dizer que há uma força crescente, com aumento de expectativa visual. Porém, saindo de um dos cantos baixos e caminhando em direção ao centro do palco, a tendência é o enfraquecimento e conseqüente perda de interesse visual.

Os olhos buscam algo no espaço e tendem a se concentrar nos pontos axiais perfeitos, ou seja, nos pontos simetricamente delimitados nas três dimensões.

As diagonais que passam pelo centro do palco são linhas fortes. No entanto, podem ser consideradas crescentes quando partem do fundo em direção à frente e decrescentes quando fazem o sentido contrário. Isto significa que um ator ou bailarino adquire importância visual quando vem do fundo para a frente,



27. As diagonais são fortes na vinda e fracas na volta.
A que vem da esquerda para a direita é um pouco mais forte que a outra.

na diagonal, bem como enfraquece quando retorna em sentido contrário. Mesmo entre as duas diagonais crescentes (as que saem da esquerda-alta e da direita-alta respectivamente em direção à direita-baixa e à esquerda-baixa) há diferenças de força. A que faz o sentido esquerda-direita é um pouco mais forte do que a que faz o sentido direita-esquerda. Pelo menos para os destros.

Os movimentos em linha reta partindo da central-alta para a frente do palco (central-baixa), crescem progressivamente. São relativamente fortes no ponto de origem, adquirem mais força à medida que vão entrando na central-média e continuam em evolução até a chegada na frente. Observamos isso quando um grupo de atores, em linha reta, vem do fundo do palco, passa pelo centro até chegar ao proscênio, em posição de confronto com o público. A tendência é crescer e adquirir importância à medida que avança em direção ao arco do proscênio. Ao passar pelo eixo central do palco, o que Doris Humphrey chama de "dead center" (4), o grupo ganha uma dimensão épica, heróica e teatralista ao extremo. Quando o grupo vai deixando o meio do palco em direção à frente, a tendência é a dramatização, depois o enfrentamento. Se ultrapassar o limite estabelecido pela Quarta parede, avançando em direção ao público, atinge a desnaturalização. Não vemos mais as personagens, mas sim os atores. Porém, quando o grupo retorna para o fundo, principalmente de costas para o público, há um enfraquecimento inevitável, à medida que invade a profundidade do palco. É o abandono, a recusa, a renúncia ou a indiferença.

Os movimentos circulares são naturalmente mais fortes do que os percursos em linha reta. Isso se explica porque as estruturas de força vão se alternando com rapidez, numa sucessão de pontos fracos em contraste com pontos mais fortes, possibilitando uma impressão visual estroboscópica, praticamente uniforme e de intenso contraste principalmente com forças que estão estáticas.

Em dança, os giros em deslocamento são visualmente muito poderosos, sobretudo quando exploram percursos privilegiados, como as diagonais que descem para a frente do palco ou quando se desenrolam de um lado para o outro como se fossem um novelo.

A valorização das complexidades geométricas no espaço e suas relações com o tempo, consiste numa das principais

(4) Doris Humphrey, *The art of making dances*, p.80.

tendências da arte moderna e contemporânea. Picasso é exemplo disso na pintura; Mary Wigman, Laban e Alwin Nikolais, na dança. A influência do expressionismo de Nolde, das pesquisas da Bauhaus, do cubismo e do abstracionismo na dança de Mary Wigman (1886-1973) produziram experiências como a do "Balé triádico", no qual ela "despersonaliza totalmente o bailarino, recobrindo seu corpo de formas geométricas, idéia que seria retomada, depois de 1950, por Alwin Nikolais."(5) Em dança, a experiência mais profunda sobre o conhecimento do espaço, provém, no entanto, das pesquisas de Rudolf von Laban (1879-1958), com quem Wigman trabalhou de 1913 a 1919. Laban propõe o icosaedro, isto é, um poliedro limitado por vinte faces que são triângulos equiláteros iguais entre si. "Esta era, para ele, a figura geométrica perfeita, aparentada ao mesmo tempo à esfera e ao cubo; o homem pode, aí, executar todos os movimentos, como numa esfera, mas segundo as três dimensões definidas pelo cubo."(6)

O estudo das leis físicas dos movimentos da dança, desenvolvido por Laban, foi primeiramente posto em prática por Kurt Joos, assistente e primeiro bailarino da companhia quando Laban dirigia o Teatro Nacional de Mannheim, em 1921.

Enquanto Martha Graham dedicou-se mais ao palco, tornando-se uma das maiores personalidades da dança no século XX, Doris Humphrey (1895-1958), preferiu o trabalho e as pesquisas em estúdio. Suas reflexões a respeito do movimento aparecem no livro "The art of making dances", uma preciosidade para quem estuda teatro e dança. Nesta obra, ela estabelece as quatro dimensões essenciais do movimento: a motivação, o ritmo, o dinamismo e o desenho. Por outro lado, distingue movimentos simétricos e assimétricos, angulosos ou arredondados e observa que, no movimento angular, a intensidade é maior quando os ângulos são mais agudos.

Doris Humphrey adapta as noções cênicas propostas por Gordon Craig à dança: "o centro do palco é o local onde se concentram as forças; a descida do ator ao proscênio traz uma nota intimista; se deixa o palco por uma diagonal direita-esquerda, simboliza o exílio, a morte."(7)

Relação entre luz e palco

As marcas de força, determinadas pelas linhas nos

---

(5) Roger Garaudy, Dançar a vida. p.112.
(6) Ibid. p. 118.
(7) Paul Bourcier, *História da dança*.p.271.

diferentes planos, vão e voltam, principalmente nos espetáculos de dança, onde os bailarinos se movimentam por todas as áreas. Quando a movimentação se dá do centro para as laterais, a simetria axial tende a se desregular. Conseqüentemente, o eixo ficcional também se degenera até chegar ao limite, quando o que se vê não é mais o príncipe Albert que há pouco cortejara a camponesa Giselle, mas o bailarino que está saindo pela lateral do palco. O efeito estético vai se debilitando e o que se pode ver não é mais parte de uma ficção, mas a própria realidade na pessoa do bailarino. Os cantos e as laterais em geral são fracos, justamente por não constituírem eixos com segmentos inteiros dos dois lados. Representam os limites de um espaço quadrangular, cuja continuidade se acha oculta, por trás dos bastidores.

A iluminação é um elemento que concretiza as linhas de força preexistentes no palco.

Desde os primeiros ensaios, o diretor teatral e o coreógrafo já trabalham mentalmente com os três planos verticais e com as linhas da força do palco. Na realidade, eles pensam em linhas e planos e não necessariamente em luz (embora muitos já tenham plena consciência da interligação espaço-movimento-luz, vide os espetáculos de Gerald Thomas e os balés de Nikolais). A linha é o elemento invisível com o qual se trabalham as marcações e as coreografias. Só mais tarde, no ensaio de iluminação, estas linhas invisíveis serão concretizadas e destacadas pela luz. E os planos também aparecerão. Ficará visível o que ocorre no chão, no plano médio e no plano alto.

A linha tem a capacidade de perpassar e transpor o obstáculo. A luz não tem essa capacidade, a não ser que se trate de superfície transparente. Em geral, a luz acompanha o percurso de uma linha até o momento em que apareça um obstáculo à sua frente. A partir daí, ela interrompe sua trajetória e volta, reflete, ou é completamente absorvida. O outro segmento da linha, situado além do obstáculo, terá de ser descrito por uma outra fonte de luz, obviamente posta em sentido contrário. Daí a necessidade de a iluminação cênica operar com duas luzes ao mesmo tempo num único ponto de convergência no espaço, como se pretendesse concretizar a trajetória aparentemente invisível das linhas. Uma luz lateral vinda da esquerda, por exemplo, é complementada por uma outra vinda da direita. Uma frontal é rebatida por uma contraluz, e assim por diante. Vemos, portanto, que há implícito um princípio de oposições na configuração dos mecanismos de força do palco, o que pede, necessariamente, uma luz também por oposições: frontal X contrafrontal, lateral esquerda X lateral direita etc.

Por outro lado, a necessidade de se priorizar a noção axial significa revitalizar, através da luz, os pontos axiais pré-existentes no espaço do palco. Buscar o eixo ou o ponto de convergência, é buscar a força total, a centralização, o acúmulo de forças antagônicas. Sendo assim, uma luz que provém da esquerda e outra que provém da direita não é apenas um recuso dimensional e expressivo como usualmente se diz. É, antes, uma necessidade inconsciente de se estabelecer um eixo de atração para o olhar, um ponto visual onde forças opostas se equilibram, através de feixes (literalmente falando) de luzes que permitem concretizar, no espaço, as três dimensões.

A iluminação realça mas não altera as forças preexistentes do palco. O canto continuará sendo canto e o meio do palco continuará sendo a melhor área em termos de visibilidade. O que a iluminação pode fazer é revelar a importância de uma área em relação à outra ou revelar que acima do plano baixo há um plano mais alto e, acima deste, há outro mais alto ainda.

Relação entre luz e ficção

Quando a cena se instala no palco surge uma nova complicação dimensional. Aquele espaço que antes estava vazio, torna-se agora um suporte para novas configurações. Portas, janelas, grades, rampas, escadarias, volumes e superfícies invadem o palco estabelecendo um complexo de dimensões inéditas. Dos urdimentos desce um porco e de repente estamos diante de uma cena de "O Sr. Puntila e seu criado Matti", de Brecht. Pronto. O palco é outro, as linhas de força se multiplicam.

A cena está montada e o espaço é redimensionado. No entanto, as forças inerentes, ao palco e à cena, tendem a enfraquecer em poucos minutos, se nada acontecer. Falta alguém que impulsione essas forças e as ponha novamente em movimento contínuo. Falta o ator. Só ele pode dar vida ao espaço. Cada degrau de escada que ele sobe estabelece um novo ponto de força. Cada objeto que ele toca, renasce, sai da imobilidade.

Iluminar o ator em todas as dimensões é iluminar o movimento, porque é ele quem o determina. Até a pausa e a suspensão das forças são determinadas por ele. É o ator que comanda a mobilidade e a imobilidade.

Na dança, os esquemas de força se alteram de forma tão rápida que chegam a produzir uma visão estroboscópica. A movimentação fragmentada da dança moderna e contemporânea, comunicam uma "escrita" telegráfica do espaço, quase a ponto de enlouquecer a percepção visual, pela busca desenfreada do olhar. Cortes bruscos , giros, piruetas, jetés e toda uma gramática de movimentos herdados tanto do formalismo (dos balés da corte a Balanchine) quanto da dança dramática (de Noverre a Martha Graham) fazem da experiência coreográfica um desafio à percepção do olhar. Um Merce Cunningham estabelece o movimento como matéria da dança em si, valorizando o acaso, o automatismo surrealista, o movimento improvisado (herança da commedia dell'arte) e o desenquadramento (típico do cinema). Doris Humphrey vai em busca do desenho dos movimentos e das emoções: "Cada desenho, simétrico ou assimétrico, pode estar baseado ou numa oposição (ângulos) ou numa sucessão (curvas). As linhas opostas sugerem a força: o choque de dois vetores dramatiza e exalta a vitalidade, a energia. A oposição mais forte é aquela das linhas que se encontram no ângulo reto: quanto mais agudo for o ângulo, mais fraco é choque ."(8)

À iluminação cabe o papel de testemunhar e concretizar a eloqüência do movimento. Não através de uma perseguição evidentemente — pois testemunhar não é correr atrás —, mas sim através de uma competência tridimensional capaz de materializar e demonstrar (aos olhos) os diferentes percursos no espaço.

A competência tridimensional diz respeito àquela luz que valoriza as três dimensões do espaço. Para onde quer que o movimento se dirija, para cima, para baixo, para os lados, nas diagonais, para frente ou para trás, há provisão de luz capaz de revelá-lo. O que se tem, então, é um conjunto de pontos de vista captando o movimento sob diversos ângulos ao mesmo tempo. As mudanças no espaço acionam uma intrincada rede de forças invisíveis, mas presentes e sob tensão. Só uma visão múltipla e caleidoscópica permite captar a riqueza e complexidade desses percursos no ar.

Focos unidirecionados reduzem drasticamente a visibilidade dos movimentos. Com dois focos, um de cada lado,

(8) Roger Garaudy,op.cit.p.128.

já podemos ver um pouco mais; com três, mais ainda, e assim por diante, até chegarmos a uma visibilidade completa, com todas as linhas de força entrando em ação e sendo vistas. A partir daí, nenhum movimento, por mais insignificante que seja, passa despercebido. Linhas invisíveis tornam-se presentes, graças a um complexo de luzes projetadas em linha reta, de vários ângulos.

A iluminação cênica proporciona uma experiência visual complexa (e por isso mesmo estética), bem diferente daquela com que estamos acostumados na vida real. A luz difusa de um local repleto de gente, permite ver uma movimentação coletiva, sem forma e sem significado. As pessoas se dirigem a algum lugar, mas só pelos movimentos não conseguimos saber para onde elas se dirigem. Todas estão fazendo o mesmo. Por outro lado, são movimentos que ocorrem independentemente de estarem ou não sendo vistos.

No palco, o movimento é consciente. O ator e o bailarino têm consciência de que seus movimentos estão sendo vistos. Por esse motivo, eles estudam cada gesto, cada andar, cada passo de dança, nos seus mínimos detalhes. Nada deve acontecer tão espontaneamente a ponto de fugir do controle e comprometer a interpretação do público. Em cena, os movimentos são significativos e funcionam como linguagem e não como manifestação simplesmente. A iluminação deve conhecer essa linguagem.

No espetáculo teatral, por exemplo, a linguagem é limitada, em comparação com a dança. Os atores andam como as pessoas normalmente andam; sobem e descem escadas, atravessam portas, sentam-se, levantam-se, com a mesma velocidade com que realizam estas ações na vida real. Mesmo nos espetáculos não realistas, a movimentação é, digamos, figurativa. Ainda que o ator cante, recite versos ou interprete cenas repletas de simbolismo, os movimentos que ele realiza ainda podem ser os mesmos com que ele está acostumado no seu dia-a-dia. No entanto, nada existe que imponha que as coisas devam ser assim. A *commedia dell'arte*, o drama shakespeareano, o modelo dos clowns e até a tragédia grega estão aí para desafiarem o figurativismo da movimentação dos atores, às vezes chegando a uma estilização próxima da dança.

Figurativo ou não, o movimento do ator é trabalhado a fim de dar qualidade estética aos movimentos da personagem. Um ator que trabalha as emoções e a voz, porém sem dar importância ao corpo, como suporte aos movimentos e à expressão, é quando muito um meio-ator. Uma entrada ou saída é apenas uma obediência ao texto, pois implica em conhecimento de postura, impulso, ritmo, maneira de andar, enfim, dados importantes na configuração do movimento. A personagem não existe só no momento em que fala — não se trata de radioteatro —, mas também no momento em que anda e gesticula.

Por mais simples e cotidiana que seja, a movimentação do ator requer estudo. Se ele tiver um preparo corporal, saberá aliar técnica e expressão aos movimentos. Dará importância a alguns fatores determinantes como correção, clareza, objetividade, elegância e estilo nos movimentos. Tudo isso pode ser revelado através da luz. Os movimentos estudados, sejam total ou parcialmente figurativos, requerem uma abordagem tridimensional, deles mesmos e da luz que os irá revelar.

A dança utiliza o espaço de uma maneira mais livre e mais estilizada. O espaço é sua folha de papel e o movimento é a sua escrita. A coreografia nada mais é do que um design, para usarmos um termo bem atual. O palco transforma-se no espaço vazio que adquire significado através dos movimentos. O corpo do bailarino "escreve" o texto no espaço, ou seja, diz o que tem a dizer através dos movimentos. Não se trata de pantomima ou de movimentos espontâneos, mas de uma movimentação codificada, simbólica, tanto quanto o são as palavras. Movimentos que se apresentam sob um código fechado, como no balé clássico, priorizando a tensão, o virtuosismo e as pernas; ou o movimento mais livre que traduz as emoções, as inspirações da vida e da natureza (como em Isadora Duncan), o orientalismo como fonte de inspiração (Ruth Saint-Denis), a angústia, a revolta, o século da máquina e das guerras (Martha Graham), a cultura africana, oceânica e asiática mesclada ao cubismo e abstracionismo (Mary Wigman), as relações corpo versus trabalho, cubo versus esfera (Rudolf von Laban), a busca da gestualidade motivada (Doris Humphrey). Dança vai além dos balés russos de Diaghilev, das técnicas formalistas de Balanchine, da comédia-balé de Molière, do balé de ação de Noverre, das inovações de François Delsarte e dos pioneiros da modernidade que citamos. A dança é a explosão do espaço, que a luz tenta capturar. Iluminar um espetáculo de dança é entender a concomitância das linhas de força, as pré-existentes no palco e as que se instauram, a cada segundo. Uma luz muito mais complexa, portanto, que deva comunicar não o visível propriamente, mas o ausente a que o movimento se refere. A dança não mostra, mas conduz, sugere, transporta.

A iluminação em dança é dimensional e atmosférica. Dimensional pois necessita das frentes, dos meios, dos lados e dos cantos; atmosférica porque pede um envolvimento, uma busca do ausente, através da cor, intensidade, brilho, palidez, transparência e sombra.

Iluminar um espetáculo de dança não é criar formas e recortes belos no palco, como se fosse um cenário luminoso onde os bailarinos executam seus movimentos. Em outras palavras, não é criar imagens através da luz, ou seja, reduzir a dança ao estático e pictórico. O forte da dança não é a imagem escultural do corpo nem a imagem que o desenho dos movimentos produz no espaço. O forte da dança é o movimento em si. É ele, portanto, que deve ser iluminado, o que não quer dizer que se deva perseguir o movimento, mas sim descrevê-lo, mostrá-lo. Mostrando a dinâmica do movimento, a luz também será dinâmica. Caso contrário, transforma-se numa luz pictórica, estática, que produz belos desenhos (e desenho é imagem plana!) mas não revela o movimento. Temos visto espetáculos de dança com efeitos de luz que tiram suspiros de encantamento da platéia; no entanto, nada acrescentam ao que há de mais importante na dança que é o movimento. Ao contrário: os bailarinos se movem dentro de uma espaço bidimensional, limitados que estão pelo recorte estático e decorativo da luz. Conforme o movimento que fazem, vão compondo novos desenhos, mas todos estáticos. De fato, a dança contém desenho, porém este desenho (estático) resulta de operações que o movimento vai executando e deixando para trás, como marcas do tempo no espaço. O problema crucial da iluminação em dança não é revelar essas marcas, mas sim a causa dessas marcas, isto é, o movimento. Ele é o elemento dinâmico desta arte. As marcas e os desenhos são planos, estáticos e próprios da pintura ou, no máximo, da escultura, mas não da dança.

E como a luz consegue mostrar o movimento sem se mexer? Aí reside toda a questão: a dimensionalidade. Uma iluminação extremamente dimensional, isto é, sob vários ângulos, está apta a registrar o movimento, em todas as direções que ele for. Não há necessidade de apagar e acender para captar o movimento. Isso pode é irritar o espectador e não captar absolutamente nada, a não ser um registro quadro-a-quadro do movimento, mas não o seu contínuo.

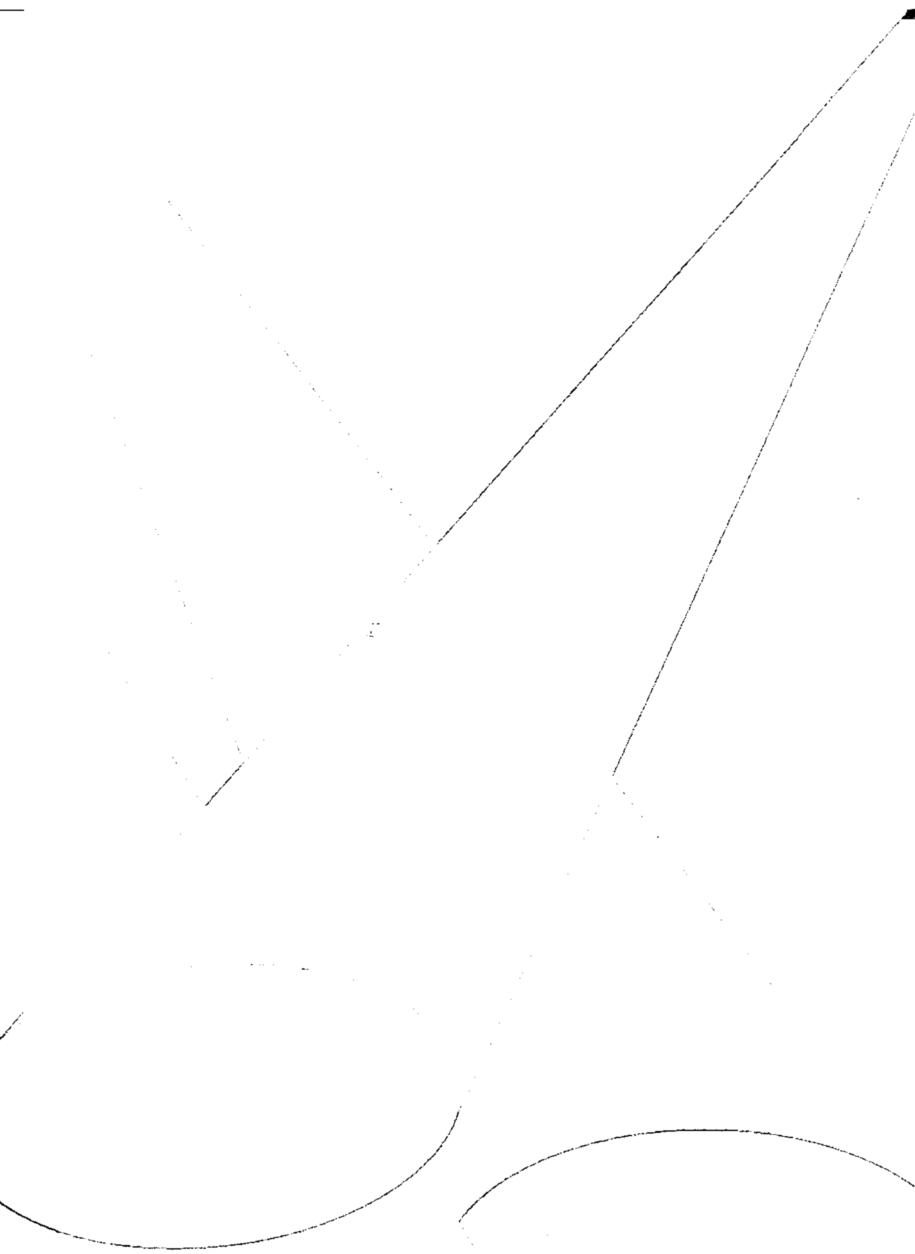
A iluminação em dança deve estudar uma maneira de prover de luz o maior número possível de estruturas dimensionais, pré-aquecendo as linhas de força até serem provocadas e vibrarem com os movimentos. Em "*Points in Space*", de Merce Cunningham, os bailarinos percorrem o espaço num discurso eloqüente, como se o movimento quisesse se transcodificar em palavra. Nada se ouve, a não ser sons inarticulados de John Cage. Quando o trabalho é concentrado só no movimento do bailarino, que outra coisa mais a iluminação deve buscar?

Para os olhos, o movimento se apresenta sob várias formas. Por exemplo: aquele movimento de entrada e saída, abrir portas, dar um passo para cumprimentar alguém e toda uma quantidade de frases de dança, apresentam-se aos olhos como deslocamentos de um ponto ao outro , os quais são plenamente perceptíveis. São os movimentos propriamente ditos, na sua acepção física e presente. É o que se observa quando Blanche Dubois chega de viagem, em "*Um Bonde Chamado Desejo*", de Tennessee Williams, ou quando Pelagea Wlassowa entra levando a sopa para o filho, em "*A Mãe*", de Brecht. Esse é o movimento físico, que os olhos percebem como deslocamento de algo de um ponto ao outro, mas dentro de um quadro denominado cena, que se instala dentro de um espaço denominado palco, o qual, por sua vez, está dentro de um outro mais amplo, que é o edifício denominado teatro. O público não sai do lugar, mas seus olhos acompanham os movimentos de cena.

Às vezes, porém, a situação é aparentemente estática, mas o movimento está presente. Nada se move em cena; os olhos do público estão concentrados numa imobilidade aparente, mas sabe - se que o tempo não parou; ao contrário, tudo corre numa velocidade e todos sabem que estão sendo levados por ela, mesmo sem percebê-la fisicamente. Esse movimento do tempo pode ser conferido quando olhamos uma paisagem que se estende no horizonte. É como se tudo estivesse estático. Mas a Terra se move! E com ela, tudo o que existe, como diria o "Galileu Galilei", de Brecht. Esse movimento ótico produz o paradoxo em algumas cenas, como em "O Jardim das Cerejeiras", de Tchecov: a única coisa que resta ao velho Firs, de 87 anos, é esperar pela morte. Deita - se no banco e ali permanece imóvel, enquanto se ouvem, lá fora, os golpes de machado destruindo o cerejal. A imobilidade esconde o movimento, mas ele existe e age inexoravelmente.

Às vezes, o movimento é visível, mas não queremos prestar atenção exatamente nele. A personagem se move de um lado ao outro mas estamos com os olhos fixos nela e nem queremos saber se ela está desviando de uma cadeira ou se ela está dando dois ou três passos para a direita ou esquerda. A Sra. Howland não pára de falar na cabeça do marido (que está num outro cômodo da casa), enquanto ela prepara o seu café da manhã, em "*Antes do Café*", de Eugene O'Neil. Não nos fixamos na sua ação física, mas na sua expressão e no que está sendo dito. Como se olhássemos não para um carro em movimento, mas para quem está dentro dele. Esse movimento perceptivo requer um certo esforço do olhar e não raramente é acompanhado de elevação de sobrancelha, pescoço erguido e inclinação de cabeça.

A iluminação não busca só os movimentos físicos, que se traduzem por mudanças no espaço, mas sim todas as formas de movimento. Nem busca os deslocamentos em si, porque são esteticamente pobres. A iluminação busca a dinâmica do movimento, que é algo que relaciona corpo - espaço - tempo . Não é sem motivo que muitos diretores exigem a preparação corporal de seus atores, por terem consciência de que a marcação e o simples deslocamento do ator veiculam informações, de natureza semântica e estética e não são apenas repetições do cotidiano.



Anexo I

Plano de Luz

O plano de iluminação cênica, por mais simples que seja, resulta de uma série de estudos.

1.*Conhecimento do texto ou roteiro*. É indispensável que o iluminador primeiramente leia o texto quantas vezes achar necessário para se inteirar do tema, saber quais são as intenções do autor, quais são os momentos mais significativos da peça, as emoções e sensações que deve despertar no público. Deve conhecer profundamente aquilo com que irá trabalhar. Entender o significado do texto e interpretar suas conotações é o primeiro passo para começar a pensar no projeto que irá desenvolver em iluminação. Essa tarefa é mais completa se houver oportunidade de o iluminador acompanhar as primeiras reuniões de leitura da peça, juntamente com o elenco e o diretor. Tudo o que puder ser dito e discutido a respeito do texto é de extrema importância para que não surjam dúvidas e equívocos no decorrer das etapas seguintes do trabalho.

2.*Conhecimento das propostas de encenação*. A segunda etapa é saber quais são as intenções do diretor com relação à montagem , qual é a concepção que ele tem do espetáculo e que tipo de leitura cênica ele pretende dar ao texto escolhido. Estas e outras perguntas poderão ser respondidas, mas nada como acompanhar os ensaios e ver o rumo que o trabalho está tomando, o estilo da encenação (realista ou não realista), o clima das cenas (dramático, tenso, descontraído, violento, poético), o ritmo das falas, dos movimentos, o aproveitamento do espaço, da música e as transições. Tudo isso serve como subsídio para o iluminador dar início ao seu processo de criação: iluminar o quê?

Como? Com que recursos técnicos?

3.*Importância dos elementos que constituem o conjunto visual do espetáculo*. A luz tem interferência direta sobre o cenário e o figurino. Faz parte dos estudos preliminares do iluminador, antes de iniciar seu projeto de luz, conhecer as intenções do cenógrafo e do figurinista, saber exatamente quais são as formas, os volumes, as cores, as superfícies, os aspectos, os tecidos, as texturas que deverão receber luz. Este conhecimento é fundamental para definir a área de cobertura da luz, os limites, sombras, contornos e principalmente as cores. Nenhum projeto de luz pode ser elaborado sem conhecimento prévio desses aspectos. Sabe - se da profunda transformação que a cenografia sofreu com a chegada da luz elétrica.

O conjunto visual do espetáculo (os atores/bailarinos, a expressão facial, os gestos, os movimentos, os cenários, os figurinos e os objetos de cena) pode ser analisado sob dois aspectos: da informação propriamente dita e do suporte visual, ou seja, dos elementos que tornam visível a mensagem. São esses suportes visuais que interessam ao iluminador: o aspecto geométrico, orgânico ou abstrato das coisas; as configurações dinâmicas (como um triângulo que aponta para uma direção) ou estáticas (como o círculo e o quadrilátero, de descrição fechada e auto - referente). Conforme a incidência de luz, os relevos geométricos são postos em destaque; as formas orgânicas (não geométricas) adquirem maior importância; as configurações abstratas (muito comuns em dança) são realçadas. A luz pode também produzir sombras capazes de distorcer as figuras, propondo novas leituras.

Por outro lado, estas formas não são aparentemente homogêneas. Cada uma tem uma textura própria: lisa, granulada, porosa, seca, úmida, serrilhada, urdida, rústica, chamuscada, viscosa, brilhante, fosca, áspera, opaca ou transparente. Tanto o cenário quanto o figurino contêm informações relevantes quanto à textura, que não podem ser ignoradas. Materiais como a madeira, ferro, alumínio, zinco, areia, borracha, plástico, isopor, papelão, cortiça, vidro, nylon, cisal, água, fumaça, etc., causam sensações diversas e reagem às mudanças de luz. Os figurinos, por sua vez comunicam realidades diferentes conforme sua aparente leveza, peso, caimento, transparência, volume, urdidura, transpasse, opacidade e brilho, subordinados, também, à intermediação da luz.

Além da forma das coisas, há que se levar em conta a estrutura dos elementos visuais, o que subjaz às aparências: desde a compleição física dos atores/bailarinos (estatura, musculatura, postura), até os componentes estruturais do cenário e das roupas, calcadas em repetições com pouquíssimas variações: a estrutura moldurada da rede, da persiana, da escada, da espiral, da corrente, dos tecidos.

Todos esses aspectos pertinentes à composição do visual cênico não estão absolutamente estáticos em palco. Ao contrário estão em constante movimento e transfiguram - se à presença da luz e da cor, provocando novas impressões de realidade. Isto não pode ser negligenciado.

4.*Descrição do espaço e sua utilização.* Nesta etapa, o iluminador descreve a maneira como o espaço do palco é utilizado, fazendo uma espécie de notação das marcações e dos movimentos realizados pelos atores ou bailarinos. Tomemos por base um palco italiano, de forma retangular. Um palco que, apesar de ser sempre o mesmo, transforma-se a cada espetáculo, admitindo um número infinito de possibilidades de movimentação. Hoje se vê nele uma versão de "Romeu e Julieta", amanhã o ballet "Giselle", depois um espetáculo experimentalista, o absurdo de Ionesco, um conto dos Irmãos Grimm, a coreografia do "West Side Story", e assim por diante. Cada espetáculo reinventa o espaço do palco, inserindo nele um novo desenho, de acordo com a situação representada. O iluminador, por sua vez, precisa conhecer essa situação, saber como ela se instala no espaço físico do palco.

Por mais que se possa elaborar um esquema de notação do espaço cênico, dos movimentos do ator/ bailarino nas diversas direções, com diagramas inspirados na idéia do cubo, de Laban (1), ou na semiografia teatral para notação dos movimentos, proposta por M. Ivanov (2), ainda não dispomos de um sistema que dê conta de uma descrição completa da luz, capaz de traduzir, de modo compreensível, a sua realização plena, envolvendo as diversas etapas que interferem na sua criação, desde o desenho inicial até a operação.

O desenho (ou esquema de luz) toma por base um objeto (o espetáculo em si e aquilo a que ele se refere). Trata-se, portanto, de uma releitura de algo, através de traços, diagramas, códigos de especificações técnicas, storyboards por computação gráfica, o que quer que seja. O desenho é apenas um código (gráfico) tentando explicar um outro código (luz). Falta, então, uma metalinguagem específica, que dê conta do fenômeno de luz cênica enquanto realização plena, na teoria e na prática. Mesmo as reproduções mais icônicas (vídeo, fotografia), por mais fiéis que sejam, não oferecem senão uma versão em imagem plana, bidimensional, de um fenômeno que, na realidade, apresenta - se em três dimensões.

A luz tem sua especificidade. Nada pode traduzi-la tão fielmente quanto os seus próprios raios, cores e transições. Uma palavra como "luar", dita em cena, não produz o mesmo efeito que um poderoso HMI de 18.000 W banhando o palco. A luz só se expressa completamente quando se manifesta por si mesma. Estamos falando, pois de um outro elemento concreto, uma outra

(1) Rudolf Laban, *Cubic and spheric forms of the scaffolding. In Choreutics*.pp.101-10.
(2) Patrice Pavis, *La notation de la mise en scène théâtrale. In Voix et images de la scène*. P.153.

realidade física, muito específica, que vem se integrar ao conjunto visual, enfim, provocando algum tipo de reação.

Essa outra forma de olhar a cena, sob a mira dos refletores, resulta, por sua vez, de processos diversos de referência. Em primeiro lugar vem a referência do autor, através de uma rubrica como esta por exemplo: "Luz de entardecer." Quando o diretor lê estas palavras, a imagem que ele faz de "luz de entardecer" já não é exatamente idêntica à imagem que o autor deve ter tido ao mencioná-la na rubrica. Mais tarde, o iluminador planejará um efeito de entardecer que já não condiz mais com o referente do autor nem com o referente do diretor. Ao afinar os refletores (tamanho, aspecto, ângulo, cor), novas referências poderão intervir. No processo final, da operação de luz, outra referência. Nem é preciso dizer que cada um da platéia reagirá de acordo com a sua própria referência. Em suma, trata-se de uma luta desesperada pela expressão, pela captação do ausente, através de um signo que possa remeter a ele.

O problema do referente está no cerne da comunicação teatral. Patrice Pavis, em "*Bilan des recherches en sémiologie théâtrale*" diz que o que nós percebemos em cena, seja um objeto real ou um discurso sobre este objeto, não é um referente mas um signo desse referente, uma ilusão de referente. É portanto abusivo falar de referente presente em cena: o espectador é vítima de uma ilusão referencial .(3)

Pavis fala em "abusivo", provavelmente em relação ao que diz Anne Ubersfeld em "*Le théâtre et l'espace*": que o espaço concreto é o referente de todo texto teatral. (4)

Em que pesem as discussões pendentes a respeito do problema do referente no teatro, fiquemos com a posição de Patrice Pavis, a partir da qual poderíamos dizer que, no caso da luz, há um processo de referências que vão se sucedendo e interferindo na produção do signo, conforme as diversas etapas, até chegar à realização final. A operação de luz, como é o último estágio da iluminação cênica, completa ou fecha, por assim dizer, esse ciclo evolutivo. A criação chega à fase final. O signo resultante (definitivo), embora denote a mesma informação inicial ("luz de entardecer"), resulta de um percurso de referências diversas. O que fica para o espectador é a última impressão: aquilo que ele vê sobre o palco, controlado por computador ou executado manualmente.

Diante da dificuldade em se saber exatamente qual é o referente, quem é o emissor (no caso da luz parece haver uma polifonia de vozes interferindo no processo) e afinal qual é o signo resultante, torna-se quase impossível uma notação única e definitiva, embora haja necessidade de uma, ainda que provisória, para se elaborar qualquer que seja o plano de luz.

---

(3) Patrice Pavis, *Le problème du référente. In Voix et images de la scène*.p15
(4) Anne Ubersfeld, *Le théâtre et l'espace. In Lire le théâtre-I*.p.114.

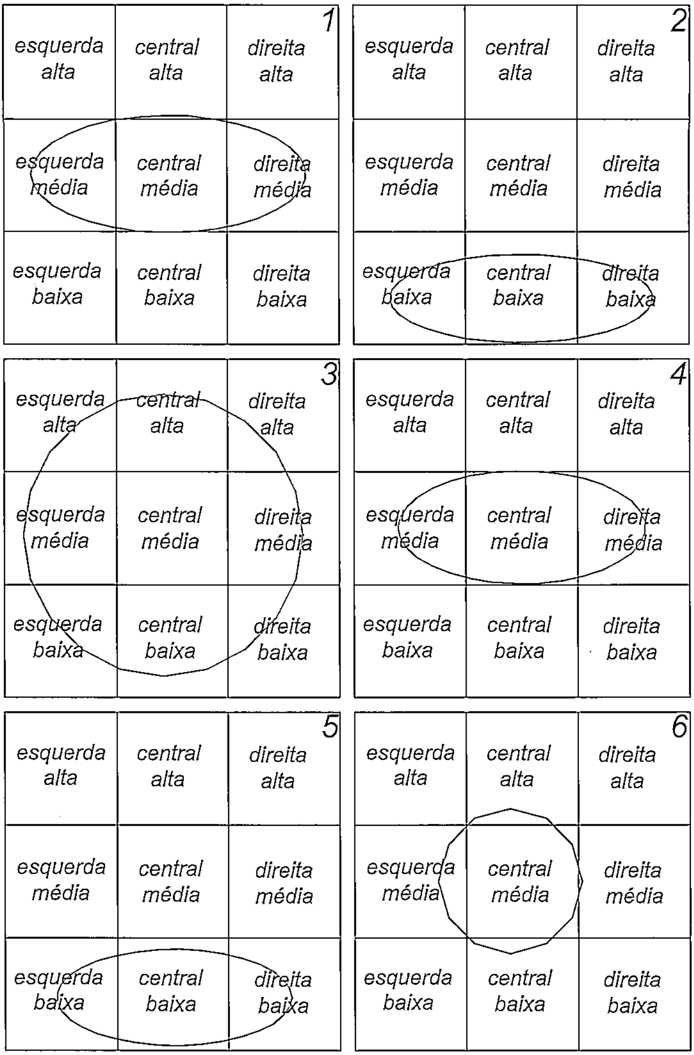
Na prática, o iluminador necessita de uma notação básica, de fácil leitura, que dê conta das entradas, saídas, movimentos no palco, transições de tempo - espaço, mudanças de cena. Em geral, cada iluminador tem estabelecido para si um procedimento, com anotações esquemáticas que facilitam a montagem e o trabalho de operação principalmente manual. Como sugestão, apresentamos algumas idéias como ponto de partida para elaboração de um plano de luz, adaptável a teatro e dança.

Retomemos as nove áreas do palco: esquerda-baixa, esquerda-média e esquerda-alta; central-baixa, central-média, central-alta; direita baixa, direita-média, direita-alta. Um plano de luz pode começar a ser pensado levando - se em consideração essas noves áreas. Esse é o espaço no qual o ator ou bailarino irá realizar seu trabalho. Por conseguinte, é o espaço que deverá ser iluminado.

O primeiro passo á assistir aos ensaios e observar a maneira como o palco é utilizado, em todas as suas áreas e nos três planos de altura. As anotações são úteis exatamente para se saber quais são as áreas mais utilizadas e as menos utilizadas.

Registrar todas as mudanças de uma só vez torna a leitura impossível, principalmente se se tratar de espetáculo de dança. O mais conveniente é que se registrem uma por uma as mudanças, em locais separados.

A anotação do tipo quadro-a-quadro é um pouco mais demorada mas dá uma visão completa e precisa das localizações de cenas. Pega - se uma folha de papel e desenha - se uma série de quadros (como se cada quadro fosse um palco com suas nove áreas). O procedimento é simples; cada ocupação de área deve ser anotada em um quadro. Por exemplo: no quadro 1, a cena ocorre na parte média do palco; no quadro 2, desloca -se para a parte baixa; no quadro 3 a cena pega quase o palco todo, e assim por diante, até a última cena. Quando houver transição de uma área para outra, a indicação pode ser uma seta (para transições rápidas) ou uma linha pontilhada (indicando transição lenta).



esquerda alta	central alta	direita alta
esquerda média	central média	direita média
esquerda baixa	central baixa	direita baixa

28. Exemplo de uma anotação livre de ocorrência de cenas nas diversas áreas do palco. Primeiramente divide-se a folha em seis partes enumeradas em seqüência. Cada parte é como se fosse um palco com suas nove áreas. Como se pode ver, as mesmas áreas são utilizadas em (1) e (4) e em (2) e (5). Esse tipo de registro, ao longo do espetáculo, permite um levantamento das localizações de cena fundamentais ao plano de luz.

Anotadas todas as mudanças de uma área para outra, o iluminador tem em mãos um esquema que mostra bem claramente as áreas do palco que estão sendo ocupadas e a velocidade das transições.

Este mapa inicial permite saber: quais áreas do palco estão sendo ocupadas; quais estão sendo inutilizadas; quais se repetem; quais se realizam por mudanças bruscas ou bem determinadas e quantas vezes ocorrem transições lentas.

Particularmente os espetáculos de dança ocupam diversas áreas ao mesmo tempo ou realizam mudanças rápidas, as quais muitas vezes não permitem anotações. Nestes casos, o registro deve dar conta do ponto máximo de abrangência do espaço, ou seja, a ocupação do palco todo ou de várias áreas ao mesmo tempo. Isso já é um bom indício ao iluminador de que luz geral pode ser a forma mais adequada para cobrir essas situações.

A descrição do que se passa no plano alto, quando houver cenários altos, andaimes, plataformas ou suspensões , convém que seja feita numa folha à parte, para não sobrecarregar o gráfico com excesso de informação e dificultar a leitura.

Depois de realizadas todas as anotações (através de traços, círculos, triângulos, ou o que for melhor), o iluminador fará uma leitura do que foi anotado, observando as marcações recorrentes e a maneira como são feitas as passagens (em linha reta, na diagonal, por meio de curvas, círculos, etc.). Notará que uma determinada área é utilizada, por exemplo, oito vezes, enquanto que uma outra é utilizada apenas uma ou duas vezes.

Por exemplo:
Central - baixa = 8 ocorrências
Esquerda - baixa = 2 ocorrências
Áreas médias = 6 ocorrências

Nessa hora, o que mais conta é o princípio de economia: um mesmo conjunto de luzes pode servir para iluminar as 8 ocorrências da central - baixa, as 2 da esquerda e as 6 que cobrem as áreas médias.

Novamente papel e lápis. O iluminador segue, agora, em busca de um desenho simplificado, o qual possa dar conta de todas as ocorrências, com o mínimo possível de recursos. Não se trata, evidentemente, de reduzir tudo a uma luz geral neutralizadora, mas de encontrar uma forma simples e inteligente de cobrir todas as áreas utilizadas.

Conclusão: o mapeamento das marcações revela as diferenciações e as redundâncias quanto à utilização do espaço. Numa segunda etapa, realiza - se um resumo desse mapa, com base nos princípios de economia de recursos, levando - se em conta as quatro funções da iluminação: visibilidade, dimensão, seletividade e atmosfera.

Não é possível iluminar um espetáculo corretamente sem se conhecer o aproveitamento que ele faz do espaço. Há situações em que o cenário toma boa parte do palco, restando apenas a metade das noves áreas para ocupação dos atores. Por outro lado, em espetáculos de dança, é muito comum a utilização de quase todas as áreas ao mesmo tempo.

Seja qual for a extensão que se tem para iluminar, deve-se pensar em pelo menos duas das quatro funções da luz: a visibilidade e a dimensão. A primeira é imprescindível: excetuando casos específicos, tudo o que está no palco é para ser visto. Já a dimensão está estritamente ligada ao movimento: tudo o que se move deve ser visto sob vários ângulos.

5.*Design e processo de criação*. Feito o mapeamento das cenas, conforme as marcações, deslocamentos ou movimentos coreográficos, o iluminador já dispõe das informações básicas sobre o espaço que deverá iluminar. Mas ainda é pouco. O que ele possui, por enquanto, é uma anotação de áreas que não podem ficar sem luz porque são locais onde ocorrem cenas. Portanto, as anotações feitas só dão informações sobre visibilidade. Intensidade, cor e angulação, por exemplo, são aspectos ainda a serem definidos.

Todo o estudo feito a respeito do texto e da concepção de montagem passa a servir, agora, como base para escolha do ângulo de captação da cena, delimitação dos focos, uso e alternância de cores e outros fatores determinantes na composição da luz. Esta é a parte mais importante do processo de criação, onde o iluminador começa a desenvolver o design da luz, estabelecendo o ponto de equilíbrio entre o que está determinado a ser feito e o que ele gostaria de fazer, como contribuição pessoal e artística ao espetáculo. Passa a esboçar, então, seu plano de luz, focos cruzados, ciclorama, ângulo baixo, luz a pino, lateral, etc., com as respectivas informações sobre número de refletores, tipo de aparelho, potência, preferência por gelatinas, enfim, toda a gama de recursos de que dispõe para executar o trabalho.

Cada iluminador tem uma maneira própria de trabalhar com as luzes. Uns preferem a claridade, a luz que aproxima os objetos dos olhos; outros gostam de sombras irregulares, contraposições com cores frias, economia de focos concentradores, nada de contornos e formas esculpidas. São preferências, tendências, estilos, modo de ver e transmitir o mundo através da luz. Estas preferências, contudo, devem se ajustar às propostas do diretor.

Há inúmeras possibilidades de se criar um efeito de luz referente a uma determinada coisa. Desde que não se perca de vista a referência a ela, o efeito pode ser produzido da maneira que o artista quiser. É evidente que tal efeito será esteticamente mais rico, quanto mais elaborada for a sua composição, a ponto de parecer uma verdadeira recriação ou reinvenção da realidade, embora o objeto a que se refira seja conhecido de todos. Um simples facho de luz atravessando o cenário, pode tornar - se rico esteticamente, desde que a iluminação o descreva como algo inédito (embora conhecido) e elaborado, a ponto de prolongar o processo de percepção do público. Algo que passaria despercebido na vida real, ganha importância no palco, graças ao poder que o teatro possui de semiotizar as pequenas coisas, tornando-as perceptíveis e belas.

O processo de estetização da luz se dá em diversos níveis, a começar da própria escolha dos equipamentos que serão utilizados. Há quem prefira usar refletores Fresnel, elipsoidais e cores frias; outros abominam mistura de cores, dando preferência ao branco, com muita contraluz. Estas preferências revelam identificação do artista com determinados recursos que correspondem às suas necessidades de expressão. Mais do que simples instrumentos de trabalho, atuam como uma espécie de palheta ou cinzel, através dos quais é possível colorir e esculpir com a luz.

No entanto, a escolha do equipamento é só o início do processo de criação estética. É preciso estabelecer como usá - lo. Se imaginarmos a quantidade de possibilidades de abertura e inclinação dos focos, a variedade cromática e as combinações de intensidade, veremos que o iluminador tem aí um outro conjunto de opções à sua disposição. Novamente depende de escolha, de preferência pessoal; porém, decisões que, sem dúvida, atuam como fator determinante no processo de criação.

Escolhidos os suportes físicos da informação e expressão da luz, resta saber como eles serão utilizados no espaço cênico e com que finalidade. Há recortes por focos concentradores? Atua como elemento visual intensificador da mensagem? Substitui a cortina na mudança de cena? Opera as transições de tempo? Representa passivamente uma situação fictícia?

Eis aí um outro papel da iluminação cênica que deve ser levado em conta: a participação da luz como elemento de articulação do espetáculo, responsável pela coesão, síntese, fluência, transição, rapidez, enfim, luz como elemento de estrutura do espetáculo, ligando uma cena à outra, fazendo as transições no tempo e no espaço ou isolando áreas de conflito. Outro aspecto pois, fundamental na elaboração estética.

Ainda não é tudo. Falta considerar o trabalho de estetização da luz no plano da significação. Que significa tal efeito de luz? Um arco-íris? Uma esperança após as tragédias em "*Macbeth*"? A palidez que resultou depois da atormentadora passagem de Blanche Dubois? Ou a claridade etérea de "*A Missão*", de Heiner Muller? O que for. Do ponto de vista da significação, a luz tem dois aspectos a considerar: o denotativo e o conotativo. Em primeiro lugar, ela denota alguma coisa e permite ser entendida como tal. A partir daí, abre - se para outras interpretações possíveis dentro do contexto da obra. Nos dois planos, há que se preocupar com a depuração, com a qualidade estética do signo. Um "dark green" pode representar metaforicamente o sol, quando se fala, por exemplo, em energia nuclear. A intromissão arbitrária de um crepúsculo pode representar o mundo interior de uma personagem que termina sem nenhuma perspectiva de vida; a projeção de luz em ângulo baixo pode caracterizar situações fantásticas de entes que emergem da terra; a contraluz indica um luar suspeito que participa como cúmplice de feitiçarias; a coincidência de um flash fotográfico com um estrondoso raio não indica propriamente chuva, mas a descarga elétrica provocada pelo cientista que mora ao lado. Em todos esses exemplos hipotéticos, a atividade estética se manifesta ora na idéia de se colocar tais efeitos, ora na própria realização cênica, com os recursos de iluminação.

O que caracteriza o elemento estético na iluminação é a elaboração formal da mensagem, a maneira como ela se realiza em cena, com ajuda dos recursos elétricos.

Esse processo de elaboração formal, ainda que individual e subjetivo, leva em conta alguns princípios indispensáveis para que se obtenha um bom resultado final.

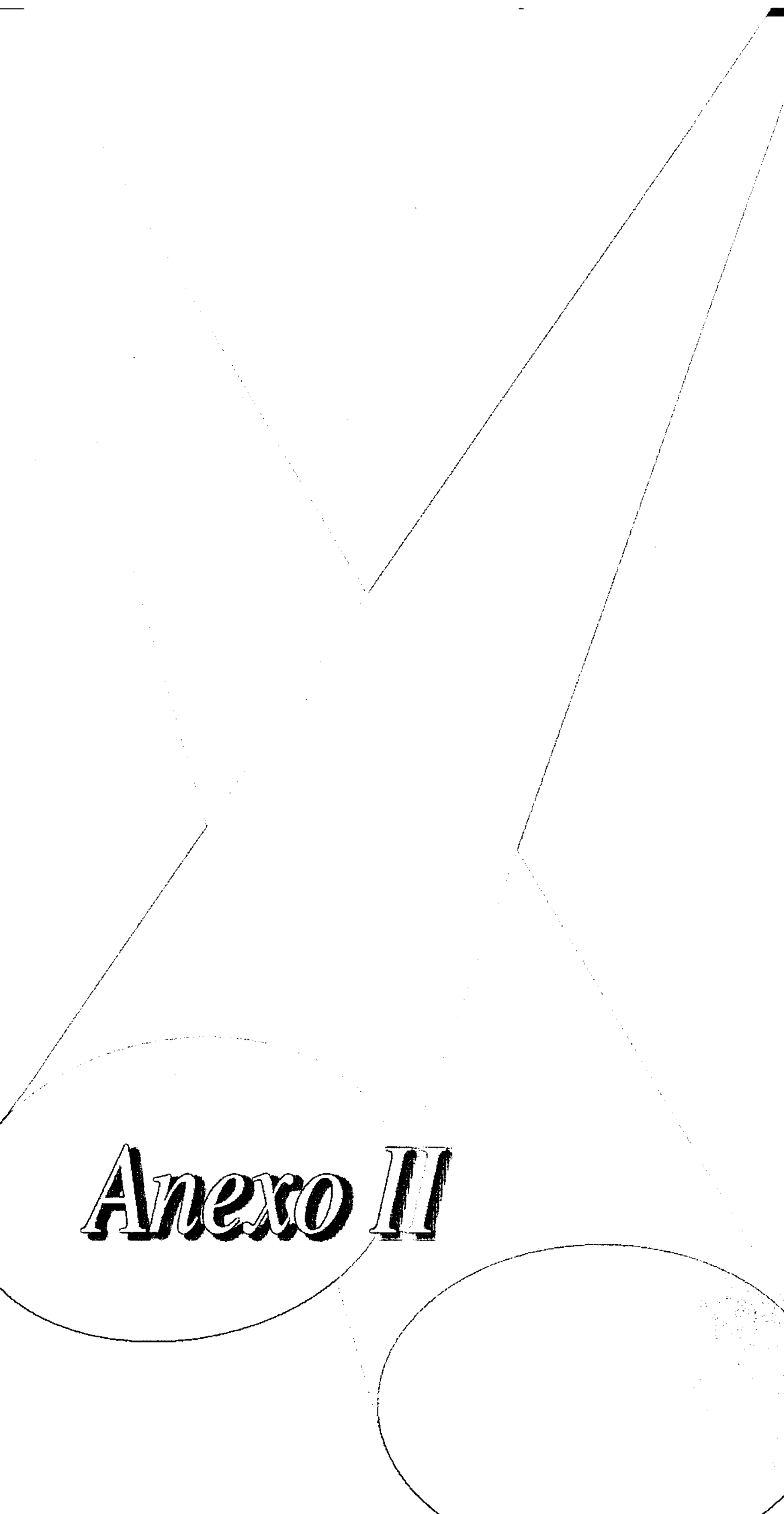
a)Simplicidade: há projetos que são complexos demais e pouco inteligentes. Prevêem duas ou três programações para resultados que poderiam ser obtidos com apenas uma programação, facilitando a montagem e a operação. Efeitos redundantes ou de pouca qualidade diferencial devem ser eliminados. Quando não se tem certeza sobre o resultado prático de um efeito, não se deve correr risco. É preferível trabalhar com o que se conhece, por mais simples que seja, a enveredar por novos caminhos, principalmente quando não há tempo para experimentar. Os melhores projetos de iluminação são simples, práticos, admitem modificações e são adaptáveis a outros teatros, independentemente da quantidade de equipamentos e da maneira como estão instalados. Valorizam o essencial e não o supérfluo.

b)Objetividade: um plano de luz deve definir exatamente os seus objetivos, com o máximo de especificações técnicas e razões que expliquem ou justifiquem a inclusão de cada um dos ítens. Qualquer que seja o estilo a seguir, no âmbito do realismo ou do não - realismo, as marcas devem ser precisas, definidas, com base num minucioso estudo feito preliminarmente. Nenhum efeito deve ocorrer simplesmente porque é belo, mas sim por necessidade e por adequação. Às vezes é preciso sacrificar o belo pelo correto, justo, preciso. Um bom plano de luz deve saber responder o porquê de todos os efeitos: por que esse azul no fundo? Por que aquela contraluz? Por que iluminar os atores só da cintura para cima?

c)Adequação: nenhum efeito de luz existe por si só. Ele se articula dentro de um todo, do qual faz parte e através do qual se explica. Nada é aleatório ou encaixado de fora para dentro. A luz é parte do espaço fictício de um mundo que está sendo representado; ou de uma emoção, de uma sensação ou representação estilizada, como no caso da dança. Não é absolutamente um elemento estranho, com o poder de revelar e obscurecer à sua própria vontade. Como elemento dependente, sem autonomia, atua dentro de certos limites lógicos impostos pelo espetáculo e pelo contexto situacional que está sendo apresentado. Esta é a luz correta, adequada.

d)Equilíbrio: a iluminação existe no sentido de enriquecer o espetáculo, revelar suas intenções e significados, descrever e configurar os espaços fictícios, traduzir emoções, climas, não como um espetáculo à parte, mas como um dos elementos orgânicos da cena, dotado de características próprias que vêm acrescentar alguma coisa ao que já existe, oferecendo uma tradução visual que não ultrapassa desnecessariamente, e que não fica a dever. Neste sentido, há de se encontrar um meio-termo entre o que o espetáculo espera da iluminação e o que esta deve oferecer a ele: é o ponto de equilíbrio entre o aspecto referencial da luz e os aspectos emotivo e poético, que trazem, obviamente, a marca pessoal do iluminador.

O desenho de iluminação é a base de tudo. Se houver planejamento de luz para cobrir todas as cenas, de forma correta, que dê conta da visibilidade, da dimensionalidade, do aspecto seletivo e atmosférico, não há por que não dar certo. Principalmente se houver uma boa operação de luz. Esta, aliás, é uma etapa decisiva, da qual falaremos a seguir.



Anexo II

Operação de luz

A operação de luz é a última etapa da iluminação cênica. Manual ou computadorizada, a operação cuida de todas as mudanças de luz que ocorrem durante o espetáculo.

Essas mudanças, que genericamente poderíamos chamar de "mutações de luz" são determinadas a partir de duas situações:

a)situação teatral ou mais propriamente cênica, onde os emissores da comunicação são o autor, diretor e/ou iluminador. Neste caso, as mutações existem porque há uma determinação do autor (não necessariamente autor do texto), ou de alguém que seleciona, para o público, o que, por que, quando e como deve ser visto. Sob este ponto de vista, a iluminação não é cenografia, mas um sistema autônomo de signos, que tem o poder de interferir a qualquer momento e transformar a aparência e o significado das coisas que ilumina.

b)situação representada, onde a luz nada mais é do que parte de uma cenografia, de um espaço fictício que está sendo representado. Sob este aspecto, as mutações acompanham rigorosamente as determinações de espaço e tempo fictícios, isto é, muda - se um tipo de luz quando há motivo lógico para que isto aconteça.

A iluminação, assim como todos os outros elementos de comunicação do teatro, desenvolve - se levando em conta essas duas condições de enunciação: as cênicas (concretas) e as imaginárias (fictícias), umas englobando as outras.(1)

Na iluminação realista, as mudanças são determinadas a partir da situação fictícia representada; na iluminação não realista, as mutações seguem não a situação real, mas a teatral.

As mutações se explicam, portanto, a partir desses dois planos de enunciação: ou porque há uma razão intrinsecamente ligada à situação representada ou porque o espetáculo quer sugerir uma forma especial de olhar.

O que muda na luz?

A luz pode mudar de tamanho, aspecto, ângulo, intensidade e cor.

a) *Mudança de tamanho*: a luz projetada no palco pode ser fechada (concentradora) ou aberta (difusa). Para as fechadas, utilizam-se geralmente os refletores de lente plano-convexa e os elipsoidais; para a cobertura de áreas maiores, os refletores de lente Fresnel e eventualmente os floods (soft light, scoop), embora estes sejam mais apropriados para fotografia, cinema e tv.

---

(1)Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*- I,p.188.

b) *Mudança de aspecto*: geralmente a luz é projetada em forma geométrica (círculo, quadrado, retângulo, triângulo), com o objetivo de refletir algo muito mais do que chamar atenção sobre seu recorte no chão, na tela ou no cenário. Os gobos usados nos elipsoidais, entretanto, permitem criar efeitos de aspecto orgânico para fins figurativos (fogo, raio) ou até projeções de aspecto abstrato (manchas, sombras, pontilhados).

c) *Mudanças de ângulo*: um objeto qualquer sobre o palco, pode ser iluminado de frente, de trás, de cima, de baixo e dos lados, sem contar a gama de possibilidades de deslocamento nos eixos vertical e horizontal.

d) *Mudança de intensidade*: luz forte, intensa, poderosa, brilhante; ou fraca, tênue, débil. Os dimmers controlam a intensidade da luz, que pode ser quantificada na escala de 0 a 10 que aparece nas mesas de controle.

e) *Mudança de cor*: de todas as formas de mudança, a da cor é a que provavelmente causa impressão mais forte, daí o cuidado que se deve ter ao usá-la. A cor atua diretamente sobre o espaço e sobre tudo o que está contido nele; impossível de não ser vista tingindo a pele dos atores, as roupas, o cenário, o ar e o chão.

Mutação e espaço

As mutações de luz provocam alterações no espaço. Um objeto que era iluminado de frente, de forma declarada, subitamente passa a ser iluminado só pela parte de trás, tornando-se mais misterioso e sombrio. Um bailarino iluminado com luz frontal e contraluz parece mais próximo do público do que na seqüência seguinte, quando é iluminado só por luzes laterais. A cena banhada por um luar frio, distante e melancólico, pode renascer na seqüência seguinte, com frontais brancas e intensas.

A mutação possibilita uma nova abordagem do espaço e conseqüentemente de tudo o que está dentro dele. Muda - se da esquerda para a direita, do centro para o fundo, da frente para o centro, do fundo para o proscênio, do canto superior esquerdo para o canto inferior direito, e assim por diante quantas forem as possibilidades de direcionamento das luzes no espaço do palco.

Quanto à relação que as mutações estabelecem entre a cena anterior e a cena posterior, no que diz respeito à exploração do espaço por diferentes localizações de luz, podemos admitir pelo menos 5 operações distintas:

a) *Mutação por oposição*: é aquela que ocorre quando há passagem de uma dada situação de luz para uma outra exatamente contrária. Por exemplo: da luz difusa muda - se para a luz concentrada (ou vice-versa); da cena quase às escuras, para a claridade intensa.

b)*Mutação por supressão*: quando passa, por exemplo, da área completa do palco, para uma área menor; ou então de um conjunto frente - centro - fundo para um tamanho mais reduzido, digamos frente - centro.

c) *Mutação por acréscimo*: é o contrário de (b). De uma situação contendo frente e contraluz, acrescenta - se, por exemplo, luz lateral.

d) *Mutação por substituição*: ocorre quando simplesmente se troca uma situação pela outra: o âmbar pelo azul, a lateral pela vertical, a geral por meia - geral, sem implicar oposição.

e) *Mutação por complementação*: ocorre quando a situação seguinte vem completar a anterior. A luz frontal, por exemplo, pode ser complementada pela contraluz; o verde, complementado pelo magenta, etc.

A mutação de luz permite um deslocamento do olhar no espaço, enriquecendo, obviamente, a abordagem visual. Se no cinema é a câmera que seleciona o que é para ser visto, sob determinado ângulo, no teatro quem desempenha essa função é a luz. O que os iluminadores tecnicamente chamam de "mutação" caracteriza a mudança de ponto de vista em relação ao espaço.

Mutação e tempo

Em relação ao tempo, a mutação pode situar - se entre dois extremos: o lento e o rápido.

As mutações rápidas sugerem objetividade, síntese, dinamismo, fragmentação e descontinuidade. Dão agilidade ao espetáculo, precisão, definição e impacto.

As mutações lentas são mais subjetivas e permitem transição entre uma situação de luz e outra, às vezes de modo quase imperceptível. Um azul profundo lentamente se transforma num azul suave, claro, até desaparecer completamente; uma geral sobre a multidão vai se apagando pouco a pouco, à medida que todos vão se despedindo, até fechar em um foco concentrador sobre um único ator. Um solo de dança em palco vazio descreve a fragilidade, a delicadeza ou o heroísmo, conforme o crescimento silencioso e quase imperceptível da luz.

Mutação e realismo

No realismo, as mutações obedecem às determinações de tempo e espaço fictícios. Não há razão para passar de um estado de luz para o outro se não houver mudança de horário e/ou local onde a cena transcorre. A iluminação segue à risca o desenrolar da ação no tempo e no espaço.

Uma encenação que se pretende realista não admite que em determinado momento a luz se concentre sobre um único ator, com a finalidade de reforçar o que ele está dizendo. O princípio é simples: seguir a realidade. Na vida real, seria um absurdo a luz do sol fechar - se repentinamente sobre uma determinada coisa, obscurecendo todas as demais ao ser redor. Como a experiência realista, teoricamente falando, visa a uma representação imitativa da realidade, os princípios a seguir não são outros senão aqueles que regem a realidade, ou seja: se é noite, é noite; se é dia, é dia.

Para uma concepção de luz realista seria indispensável, portanto, que se fizesse primeiramente um levantamento da peça, de acordo com as mudanças que ela estabelece no que diz respeito a tempo e espaço. O iluminador deve saber "onde" e "em que período do dia" se passam as cenas. Assim, por exemplo:

Cena 1 - na praça - de manhã
Cena 2 - na praça - à noite
Cena 3 - na praça - à tarde
Cena 4 - na praça - à noite

As mudanças de luz deverão, em princípio, seguir rigorosamente essas indicações. Se são 4 cenas em tempos diferentes, deverá haver 4 mudanças de luz. Se a passagem da 3ª para a 4ª cena ocorrer numa seqüência cronológica, sem interrupção, a luz deve acompanhar e fazer a transição de modo suave, lento, como se realmente se pretendesse mostrar a evolução do entardecer para o anoitecer.

Esta luz cenográfica do realismo — porque nada mais é do que uma parte orgânica do mundo representado — resulta, afinal, num recurso enfadonho e escravo dos processos de imitação, quando grandes mestres como Appia, Craig e Artaud, adeptos de uma encenação simbólica e atmosférica, já tinham consciência dos poderes da luz sobre a cena, transcendendo os limites fechados da imitação, impostos pelo realismo. Ainda hoje, entretanto, há quem se disponha a abrir mão da riqueza expressiva da luz, em função de um compromisso de fidelidade com o realismo "puro", quando se sabe que a noção de realismo muda, conforme muda o homem e o mundo em que ele vive — mundo este que serve de referência para o conceito de "realidade."

Mutação e não - realismo

No espetáculo não realista, o que se pode observar é que a iluminação não atua apenas no sentido passivo de representar a luz de uma determinada realidade, mas ele é também e principalmente um dos diversos recursos de expressão do espetáculo. Ela ilumina as idéias, o texto, como diria Robert Edmond Jones(2). É iluminação propriamente dita e não a luz cenográfica.

a)representa a realidade mas de modo mais livre, sem o compromisso da imitação; valoriza a sugestão, a estilização e o símbolo;

b)atua como elemento de retórica e articulação do espetáculo: tem o poder de substituir, acrescentar, combinar; dá agilidade às cenas, valoriza os detalhes visuais, elimina o que não tem importância, revela significados, aproxima, afasta, corta, reduz, amplia, enfim, enriquece o espetáculo e presta grande auxílio à direção.

No não - realismo, várias situações podem servir como motivação ou deixa para que ocorram mutações: entrada e saída de atores, término de uma fala importante, deslocamento do ator de um ponto para o outro do palco, mudança de uma cena para outra, início ou término de uma cena cantada, etc. Seria impossível listar a quantidade de situações cênicas que permitem mutação, uma vez que os motivos procedem de todos os sistemas sígnicos que compõem o espetáculo (um som pode determinar mudança de luz; a aparição de cenários, movimentação de praticáveis, a gestualidade, as marcações etc.), além das indicações de luz que já vêm mencionadas no texto.

---

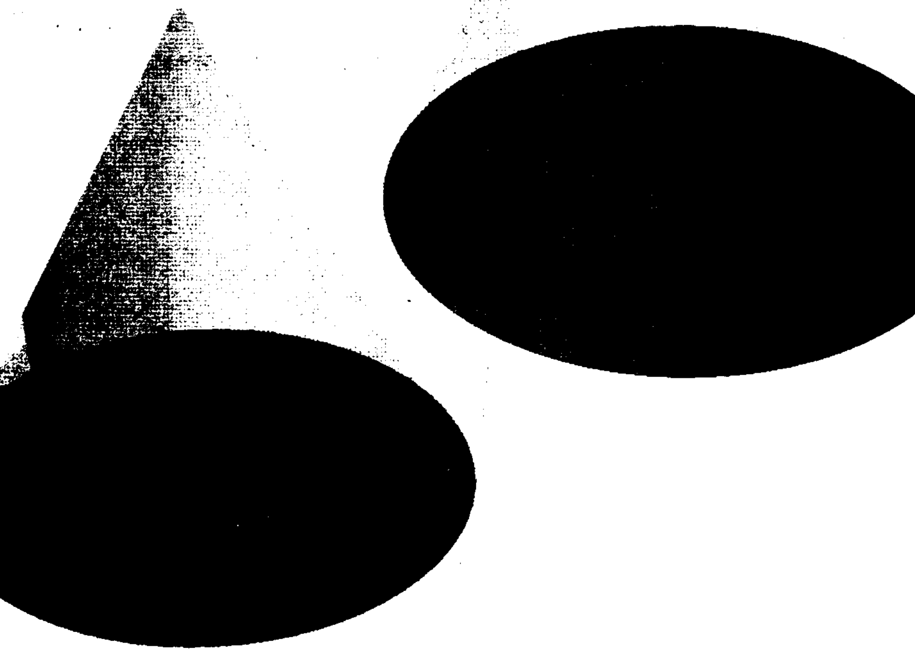
(2)Citado por Redondo Júnior nos seus comentários à "*L'oeuvre d'art vivant*", de Adolphe Appia, p. 103.

Como elemento interventor e não apenas figurativo, a luz não realista permite mutações na micro e na macroestrutura do espetáculo:

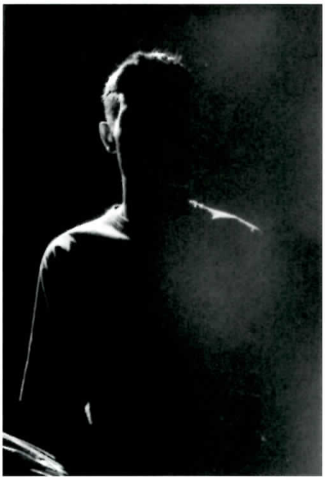
a)*Mutação na microestrutura*: possibilidade de operar mutações dentro das cenas ou das unidades de tempo - espaço e ação que compõem o espetáculo.

b)*Mutação na macroestrutura*: mutação de luz de uma cena para outra, funcionando como elemento de articulação da narrativa, separando partes, fechando um ciclo e abrindo outro, estabelecendo pausas no desenvolvimento do espetáculo (e da história) como um todo.

Como se vê, há um jogo ininterrupto envolvendo diferentes condições de enunciação e diferentes segmentos de cada enunciação. Ora a mutação ocorre por determinação da situação fictícia (é o caso do realismo); ora por determinação da enunciação concreta (porque o diretor ou iluminador quer que seja assim); ora dentro da cena (microestrutura) e ora dentro do espetáculo como um todo (macroestrutura).

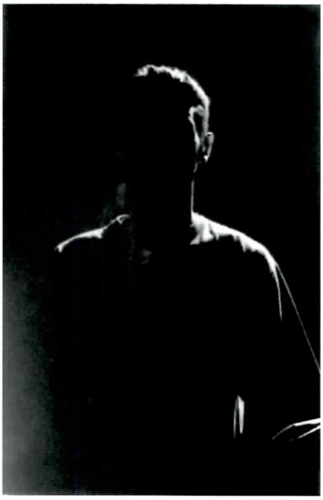


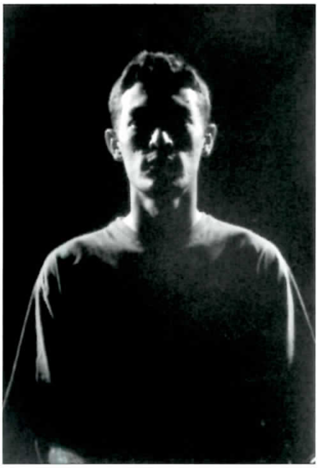
Anexo III



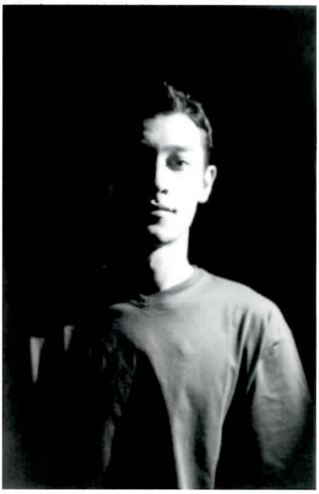
Contraluz
projetada
da esquerda.

Contraluz
projetada da
direita.

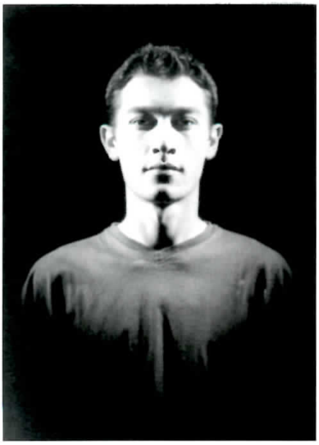




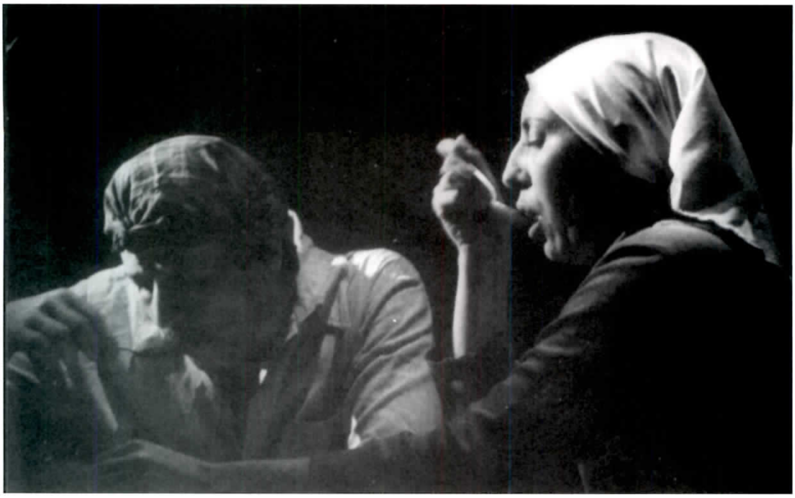
Contraluz dos dois lados.



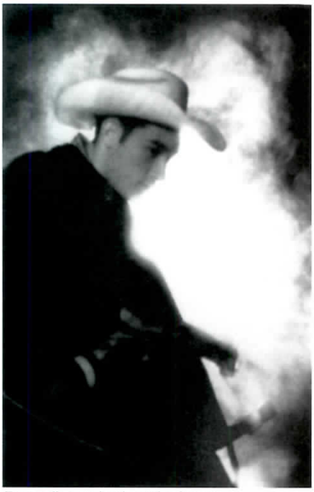
Lateral projetada da direita.



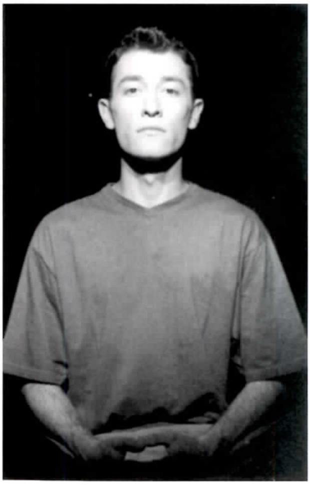
Lateral projetada
dos dois lados.



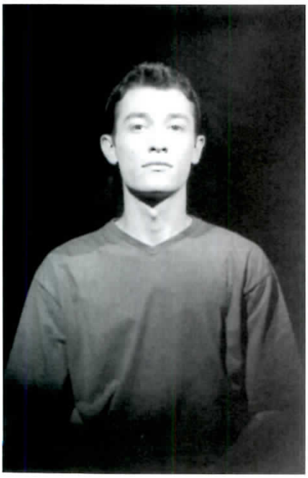
Lateral projetada da esquerda numa cena de "*Fio Terra*" (1983), com Ademir Feliziani e Edeméia Pereira. Iluminação do autor.



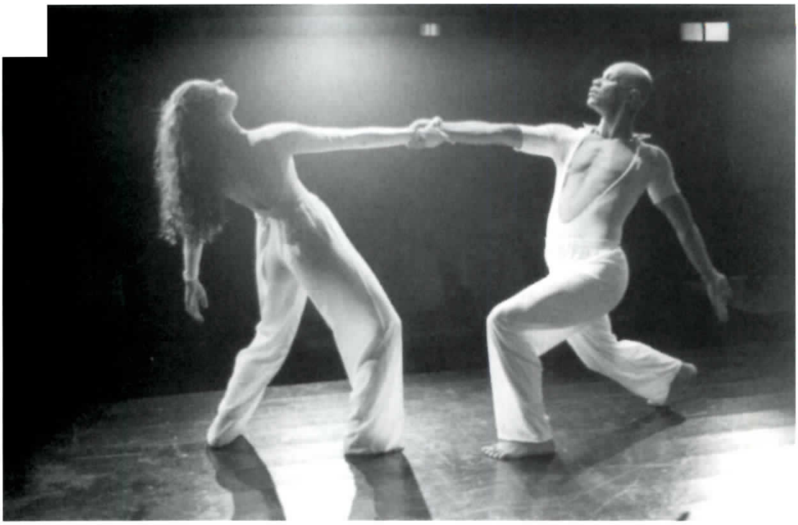
Estouro", com luz lateral e fumaça invadindo o rosto.



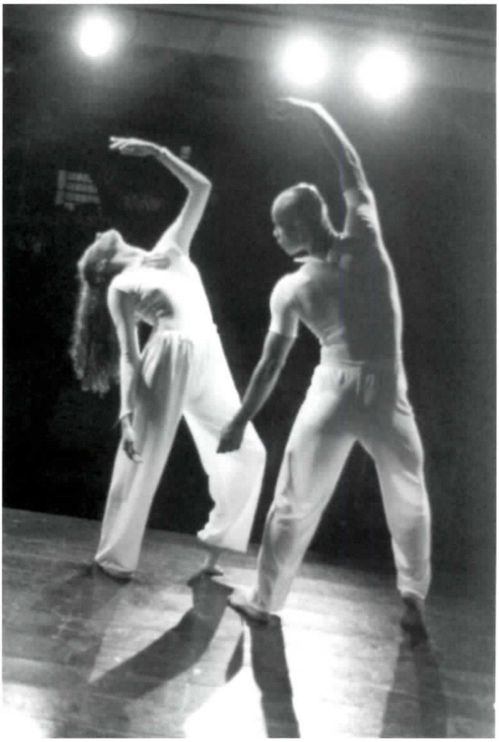
Luz frontal direta, chapada: pouco contorno nos olhos e nos lábios; sombra irregular no pescoço. Luz dura.



Luz frontal lateral (cruzada): mais contorno, sombra triangular no pescoço. Luz suave e anatômica.



Contraluz em dança, revelando os contornos do corpo mesmo através das roupas. "*Paixão Segundo São Mateus*" (1998), coreografia de Janice Vieira. Com Andréia Abdelnur e Maia Júnior.(Foto: Márcio Prestes)



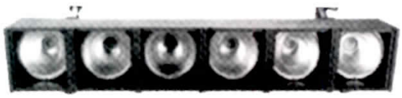
A imagem plana capta um instante do movimento e o eterniza sob formas esculturais. A dança, porém, reorganiza o movimento continuamente no espaço. Cada gesto, cada movimento de braço, de perna e cabeça mobiliza linhas de força nas três dimensões (comprimento, altura e profundidade). A luz dimensional é a principal aliada da dança contemporânea . ("*Paixão Segundo São Mateus*", de Bach).(Foto: Márcio Prestes)

Glossário

BABY FRESNEL — tem as mesmas características do refletor Fresnel (ver lente de Fresnel), porém é menor, utilizado quando se quer atingir áreas pequenas, delimitadas no cenário (uma ante - sala, uma cabine telefônica, um postigo, uma área sob as escadas). A intensidade do Baby Fresnel varia de 300 a 2000W; o refletor mede de 17 a 30 cm e o peso pode variar entre 1,30 kg e 7,20 kg.

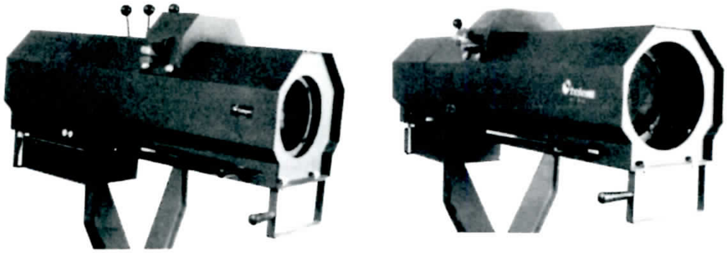
BANDEIRAS — são folhas metálicas que, acopladas aos refletores, permitem movimento de abrir e fechar, servindo para emoldurar o facho de luz e evitar o transbordamento. A regulagem é manual, de acordo com o que se pretende atingir com a luz, possibilita recortes definidos, quadrados ou retangulares. Há bandeiras de quatro ou oito folhas, em formato retangular ou semelhante ao trapézio.

BORDER LIGHT — carreira de lâmpadas para efeito colorido, difuso.



BROAD — é um panelão de formato retangular, utilizado para geral. Permite recorte nos quatro lados, com auxílio de bandeira. É mais usado em TV do que teatro.

CANHÃO SEGUIDOR ("*Follow spot*") — utilizado para projeção a longa distância do palco, o "*Follow*" tem características semelhantes ao elipsoidal, mas possui uma ótica mais sofisticada e outro design, além de ser maior e mais pesado. O "*short throw*" tem cerca de 1 metro de comprimento e pesa quase 40 kg; o "*long throw*" tem quase 1 metro e meio de comprimento e pesa cerca de 50 kg. Produz um efeito de destaque, usado mais em show e musicais do que propriamente em peças e espetáculos de dança. Geralmente é fornecido com *black-out*, íris, boomerang (seis cores), tripé, contador de horas e ballast.



CICLORAMA — tela geralmente semicircular, no fundo do palco, para dar impressão de infinito (céu), pintada em azul claro ou verde claro. É um recurso que dá altura, amplitude, aeração. Pode ser feito em madeira, alvenaria, plástico ou material translúcido, permitindo projeção de frente ou detrás. Para iluminação uniforme do ciclorama, usam - se os *cyc lights* ou *border lights* (instalados na parte superior).

CONTRALUZ — é a luz colocada em sentido contrário à visão do público, com facho direcionado por detrás dos atores, do cenário, dos objetos, etc. Instalada geralmente nas últimas varas do palco, a contraluz serve para rebater os efeitos frontais e minimizar suas possíveis sombras. O efeito de contraluz confere dimensionalidade à cena, ressaltando os contornos do corpo, valorizando o ombro, os cabelos, a circularidade dos objetos, o volume, a forma, etc. Conforme a inclinação e a intensidade dos jatos, produz uma névoa, valorizando a presença do ar na cena. Enquanto a luz frontal tende a achatar e empurrar em direção ao fundo, a contraluz faz exatamente o oposto: dá altura e aproxima do público. Ela é, por excelência, o recurso que dá tridimensionalidade e plasticidade à cena. Utilizada como fonte única de luz, produz no palco apenas silhuetas, de efeito suspensivo. Em conjunto com luzes frontais ou laterais, perde o suspense, mas continua demonstrando relevância tridimensional. Quando usada em intensidade igual às luzes frontais, a cena adquire uma claridade quase mágica: os figurinos resplandecem; os cenários, os objetos e os gestos renascem, adquirem frescor e vitalidade. Não é uma luz documental, que apenas registra ou faz um relato visual. Ao contrário, é uma luz que vivifica, atualiza, cria uma sensação viva de realidade. Edgar Degas soube tirar proveito da contraluz ao retratar uma cena de hipódromo; Monet em "*A Estação de Saint Lazare*", capta a atmosfera da estação, entre nuvens cinzentas de vapor que contrastam com os dourados que atravessam a clarabóia. A impressão que se tem do quadro é de um clarão contrário, difuso, que inunda a cena como síntese de atmosfera e vapor.

CYC LIGHT — particularmente indicado para ciclorama, o *cyc light* permite colorir uniformemente; pode ser instalado um ao lado do outro, ou um sobreposto ao outro.

DIFUSOR — material translúcido, empregado para difundir a luz. O difusor consegue anular o direcionamento da luz, disseminando as radiações de modo a produzir um efeito uniforme e abrangente. É um tipo de filtro semelhante ao papel vegetal, transluzente, de textura opaca.

DIMMER — recurso elétrico que controla a quantidade de eletricidade, podendo diminuir ou aumentar a intensidade da lâmpada do refletor.

ELIPSOIDAL — dotado de uma combinação de lentes capazes de reforçar o fluxo da luz, o elipsoidal é o aparelho ideal para projeções a média distância do palco. Seus fachos são precisos, bem recortados, intensos, apesar da distância. Há muitos teatros que, devido à falta de vara externa para luz frontal, recorrem aos elipsoidais, então instalados em pontos alternativos da sala. Os elipsoidais possuem ajuste de foco tipo "*zoom*", diafragma circular ajustável (íris), obturadores ("facas") que possibilitam recortes quadrados, retangulares, triangulares etc, além de permitirem inserção de gobos para efeitos figurativos.

FLOODS — úteis na cobertura de grandes áreas do palco, misturando - se aos demais recursos, geralmente para reforçar o que já existe. Produzem um efeito difuso, impossível de ser controlado, principalmente quando projetados de longe. Quando próximos do objeto a ser iluminado, pode-se dizer que ainda permitem algum controle do transbordamento do fluxo de luz. São mais apropriados para incidência sobre o cenário do que sobre as áreas de atuação. Filtros coloridos, sobretudo cores frias (azul, verde), diminuem o transbordamento. A grande vantagem do flood é a uniformidade de luz que oferece. Neste sentido, torna-se útil na abrangência de superfícies planas ou translúcidas (neste caso os efeitos melhores são os projetados de trás), onde se pede uniformidade de luz. Possui porta - filtros, admite viseira de 4 folhas, lâmpada do tipo "lapiseira" e suportes laterais, com alça reversível, para ajuste no teto ou instalação no solo. O termo "*flood*" é uma denominação genérica a uma série de modelos de aparelhos utilizados para luz difusa como o *Scoop*, o *Broad*, o *Soft light* e o *Cyc light*. Basicamente, todos esses floods são panelões em formato esférico ou quadrangular, que apenas permitem movimentação para os lados e inclinação para cima e para baixo, facilitando o controle do direcionamento da luz. Não são como os projetores que possibilitam abertura e fechamento de foco (Ver *Scoop*, *Broad*, *Soft light* e *Cyc light*).

GELATINA — material transparente, flexível ou rígido, não inflamável, confeccionado em policarbonato ou poliéster, utilizado para colorir a luz. Desde os primórdios da iluminação artificial, vários materiais foram experimentados com a finalidade de mudar a coloração natural da luz, seja para obter efeito dramático nas cenas ou simplesmente com o objetivo de suavizar a forte intensidade da luz branca. Vidros coloridos e garrafas com líquidos de diversas cores serviram como primeiras experiências com filtros de cor. Depois, outros materiais foram testados: o celulóide (firme, mas inflamável), o vidro (frágil, pesado, caro), o acrílico (baixa resistência ao calor) e até papel celofane. Atualmente, os filtros de policarbonato "resistem a temperatura mais altas e podem ser empregados em projetores com lâmpadas de quartzo e halógenas. O pigmento do filtro fica entre duas lâminas de policarbonato. Já o poliéster é um material mais barato que o policarbonato. Sua coloração é obtida por depósito de pigmento numa ou nas duas superfícies do poliéster laminado. Tanto os filtros de policarbonato quanto os de poliéster são opacos aos raios ultravioleta e permeáveis aos infravermelhos. Os raios infravermelhos e ultravioletas são nocivos às mucosas e pele, dependendo da freqüência de onda e do tempo de exposição.” (1)

GOBO — Sol, lua, fogo, etc., podem ter seu formato representado no palco através de máscaras metálicas conhecidas como “gobos”, adaptados aos refletores elipsoidais. Os gobos são placas confeccionadas em metal, para resistirem ao calor, com formatos que sugerem a circularidade do sol, a semicircularidade paralela do luar, as mechas do fogo, a simetria das persianas, as grades da prisão, etc.

HMI — projetor Fresnel chegando a atingir 18.000 W, útil para extensas áreas (claridade solar ou luar). Tem as mesmas características de um Fresnel comum, só que ampliadas. É raro encontrá-lo nos nossos teatros, mas produz efeitos realísticos incomparáveis.

LUZ ATMOSFÉRICA — (VER CAPÍTULO “Luz e atmosfera”). Para produzir efeitos atmosféricos, dois fatores são determinantes: intensidade e cor. O dimmer propicia variação de intensidade, que pode ser contrabalanceada durante a operação; a tonalidade da cor também favorece a criação de climas diferenciados.

LUZ CRUZADA — cruzar luz significa fazer confluir no mesmo ponto, focos provenientes de direções diametralmente opostas. Podemos falar em frontal cruzada, lateral cruzada, etc. A luz cruzada de frente permite revelar as duas faces do rosto; torna a figura mais fina, dá altura, verticalidade. O ponto de confluência é sempre a área excelente, em termos de intensidade e focagem. A luz cruzada tende a debilitar-se , à medida que se expande, além do ponto de confluência, alongando-se, em forma de uma elipse. É, contudo, uma luz que confere certa dimensionalidade à cena.

LUZ FRONTAL — a luz que provém da frente do palco e não dos lados, nem de cima, nem dos fundos, pode ser genericamente chamada de “luz frontal.” Essa designação toma por referência quem está sentado na platéia. Um ator pode estar de perfil para o público, mas iluminado com luz frontal. Obtém-se luz frontal com refletores instalados fora do palco ou nas primeiras varas. Luz frontal não significa necessariamente luz direta e chapada. Um ator pode estar de frente para o público, iluminado por dois refletores frontais, cruzados da esquerda e da direita.

---

(1) Gilberto Bottura, Revista Lume.

LUZ HORIZONTAL — é mais utilizada em fotografia e cinema do que em teatro, dadas as dificuldades de instalação dos aparelhos, no meio da platéia e no fundo do palco, além dos efeitos chapados que produz e das sombras que projeta. No palco italiano, a luz horizontal cabe apenas quando os efeitos provém das laterais. Fora disso, podem eventualmente ser empregadas com uma finalidade específica (um farol de automóvel simulando um atropelamento ou a lanterna de um trem que invade a escuridão do palco, indo de encontro aos olhos do público).

LUZ INCLINADA — a luz pode ser inclinada para a esquerda, para a direita, para cima e para baixo, conforme a posição do refletor. A inclinação evita o efeito chapado da incidência horizontal, suaviza o modo de captação, confere dimensionalidade e maior plasticidade à cena. As frontais, por exemplo, são mais ricas quando projetadas simultaneamente da esquerda e direita e acompanhadas de um jogo de contraluzes também direcionados obliquamente, incidindo, as frontais, sobre face esquerda e face direita do rosto do ator e as contraluzes, sobre o ombro esquerdo e o ombro direito. Há muitas possibilidades de inclinação da luz partindo dos eixos vertical e horizontal.

LUZ LATERAL — a luz que provém da esquerda ou da direita do palco, de forma horizontal ou oblíqua, é conhecida como "luz lateral." Seus jatos atravessam o palco de um lado ao outro, formando "corredores" (frente, meio e fundo). É uma luz que atua no sentido da profundidade do palco, permitindo movimentos transversais e diagonais, daí sua importância principalmente nos espetáculos de dança. Conforme o ângulo de inclinação, a luz lateral deixa as figuras mais finas , esguias e aparentemente mais altas. Serve para esculpir, dar relevo, acentuar o perfil e recortar as figuras no espaço, tornando-as plenamente visíveis, apesar de distanciadas num quadro que parece não ter altura nem largura, apenas profundidade. Há três pontos básicos de projeção lateral: lateral vinda de baixo (lateral baixa), lateral projetada horizontalmente (lateral média) e lateral projetada de cima (lateral alta). Para efeitos laterais de maior cobertura e sem risco de um ator produzir sombra no outro, principalmente em espetáculos da dança, é comum o side boom, "uma escada que serve de prateleira, posicionada lateralmente do piso do palco até a altura das varas de refletores (aproximadamente 5 metros), formando um arco de luz que abrange toda a área útil do palco. Tem as funções de : a) separar as figuras entre si, iluminando-as pelas laterais, evitando sombras de uma na outra; b) diminuir a luz no piso, dando um destaque luminoso às figuras da cena que aparentam estar soltas no ar; e c) dar a impressão de sol rasante, luz de fogueira, etc." (2)

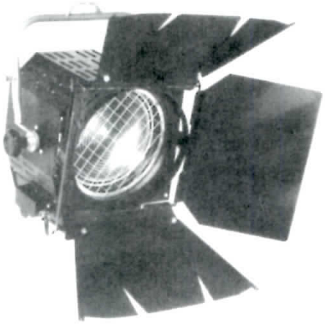
LUZ VERTICAL — é a luz obtida quando o refletor está diretamente apontado para baixo, projetando o facho sobre a cabeça do ator. O maior inconveniente dessa luz é a quantidade de sombra que produz no rosto, prejudicando a expressão: o cabelo dá sombra na testa; as sobrancelhas dão sombra nos olhos, criando olheiras; o nariz torna-se saliente mas encobre os lábios, que, por sua vez, dão sombra no queixo. O pescoço desaparece por completo. A luz vertical valoriza ombro e cabeça, acrescenta dimensionalidade e expressão, mas com o comprometimento da visibilidade. Nos palcos de três ou quatro faces, a disposição vertical dos fachos de luz evitaria a exposição direta nos olhos de um setor da platéia quando o ator estivesse representando para o setor oposto; porém, o problema da deformação do rosto continuaria existindo.

MUTAÇÃO — termo genericamente empregado para mudança de luz. A mutação ocorre com base na "deixa", que pode ser uma fala, uma mise-en-scène, uma projeção, um som ou simplesmente uma mudança de tempo e/ou espaço. Para o operador, a mutação consiste na passagem de uma programação de luz para outra (cor, foco, intensidade, etc.). Para o público, indica evolução, passagem, mudança de foco narrativo. (Ver transição).

REFLETOR FRESNEL — refletor com um tipo de lente dotada de sulcos prismáticos concêntricos, através da qual se obtém uma luz muito constante , com bordas suaves. Os refletores dotados de lentes Fresnel são indispensáveis quando se pretendem obter efeitos uniformes, devido à suavidade de seus fachos, que se misturam facilmente no palco, sem deixar marcas e contornos acentuados. Para impedir o transbordamento e emoldurar o facho, há as bandeiras com suas aletas, que podem ser adicionadas ao refletor, permitindo recortes. O projetor Fresnel possui em seu frontal uma tela de proteção para a lâmpada e a lente. Utiliza lâmpada halógena, com potência variando entre 1000 e 20.000 W. O Fresnel 2.500 W pesa mais de 8 kg e tem as seguintes características: parede dupla para refrigeração por convecção, sem vazamento de luz; espelho esférico especular de alumínio; dois punhos (frente e parte de trás), com isolação térmica, para movimentação da lâmpada permitindo abertura (flood) ou fechamento do foco (spot); lente de borisilicato (250mm de diâmetro), resistente à temperatura, montada num aro com janelas de ventilação, presa por presilha de aço temperado, ar frontal com 4 garras para suportar bandeira; porta-filtro e tela de proteção, de arame.

---

(2) Idem.



RIBALTA — é o ponto baixo do proscênio, onde antigamente havia uma carreira de lâmpadas, diante da qual os atores representavam. A luz de ribalta é uma luz frontal projetada em ângulo baixo. Útil para efeitos especiais, fantasmagóricos, é uma luz que lembra fogueira, vela, luz que emerge de baixo, projetando um clarão que opõe àquele produzido pela luz vertical. Destacam - se os cílios, as irregularidades da pele, o contorno dos olhos, o pescoço, o desenho dos lábios, dando sombras na extensão do nariz. É uma luz praticamente insólita na vida real, daí atualmente funcionar mais como efeito especial do que como luz habitual. A luz em ângulo baixo pode ser projetada não só da frente, mas por detrás (contraluz baixa), dos lados (lateral esquerda baixa, lateral direita baixa) e dos cantos (diagonal baixa).

REFLETOR PC — diz-se dos refletores dotados de lente plano-convexa, com lâmpada halógena, dos mais comuns nos teatros. O PC permite focos mais abertos que os elipsoidais e mais concentrados que os de lente Fresnel. Vem com tela de proteção para a lente, suporte para gelatina e há possibilidade de se adicionar bandeira para recorte de facho. Permite ajuste de foco, girando-se o manípulo situado atrás do aparelho. O inconveniente dos refletores Pcs é que produzem contornos muito marcados, o que dificulta a afinação de luz, principalmente quando se deseja conjunto uniforme. Para criação de focos, principalmente em teatros pequenos, o PC atua satisfatoriamente.

SCOOP — é um tipo de panelão (copa) de forma esférica, com lâmpada aparente, usado para luz geral. Não tem muita utilidade em teatro, a não ser como recurso de iluminação difusa, na falta de um outro. É mais comum em auditórios de TV. Pesa cerca de 4 kg e possui suporte para gelatina.

SOFT LIGHT — é um tipo de panelão quadrado, com lâmpada oculta, útil para atingir grandes áreas, com efeito suave.

SOMBRA CHINESA — recurso que consiste em projetar sombras por detrás de uma tela semitransparente (de pano ou de plástico) e iluminada de modo que não se possa enxergar a fonte de luz. São projeções em tamanho grande ou pequeno (dependendo da distância em relação à fonte de luz) que podem recuar, avançar, surgir e desaparecer.

TRANSIÇÃO — é o modo como se dá a mudança de uma situação de luz para a outra, principalmente quando se trata de contraste entre luz e sombra. Pode haver transições duras ou suaves, bruscas ou lentas, conforme a intenção ,seja obter efeitos mais naturais, quase imperceptíveis, ou mais diretos e expressivos.

Referências bibliográficas

APPIA,Adolphe. *L'oeuvre d'art vivant.* Trad. e notas de Redondo Júnior, A obra de arte viva. Lisboa: Arcádia.

____________*La mise en scène du drame wagnérien-La musique et la mise en scène.*Traduzioni dal francese di Delia Gambeli, *Attore musica e scena.* 3 ed. Milano: Giangiacomo Feltrinelli,1983.

____________*Actor space light.* Designed by Denis Bablet e Marie-Louise Bablet. London: John Calder (publishers), 1982.

ARNHEIM, Rudoph. *Arte e percepção visual- Uma Psicologia da Visão Criadora.* 12 ed. Trad. Yvonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 1998.

ARNOTT, Brian. *A scenography of light. In: The Drama Review-Visual Per formance Issue.* V.17 - n.2 (T-58), 1973.

AUMONT, Jacques. *A imagem.* 2 ed. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Campinas: *Papirus*,1995.

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia.* Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1977.

____________*Crítica e verdade.* Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BAMZ, J. *Arte y ciencia del color.* 2 ed. Ref. Barcelona: L.E.D.A.

BECKETT, Wendy. *The story of painting.* London: Dorling Kindersley L, 1994.Trad. Mário Vilela, *História da Pintura.* São Paulo: Ática, 1997.

BENTON, William.*Lighting and stage lighting.* IN: Encyclopaedia Brytannica, vol.14.Chicago:1970.

BETTETINI, Gianfranco. *Producción significante y puesta en escena.* Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

BLANCHARD, Paul. *História de la dirección teatral. Buenos Aires: Compañia.* General Fabril, 1960.

BOURCIER, Paul. *Histoire de la danse en occident.* Editions du Seuil, 1978. Trad. Marina Appenzeller, *História da dança no ocidente.* São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BROCKETT, Oscar G. *History of the theatre.* 6 ed. Boston: Allyn and Bacon, 1991.

BUYSSENS, Eric. *La communication et l'articulation linguistique.* Bruxeles: Presses Universitaires, 1967.

CHING, Francis D.K. *Dicionário visual de arquitetura.* São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CORRY, P. *Lighting the stage.* London: Sir Isaac Pitman & Sons, 1954.

DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image-une histoire du regard en Occident.* Gallimard, 1992. Trad. de Guilherme João de Freitas Teixeira, *Vida e morte da imagem- uma história do olhar no ocidente.* Petrópolis: Vozes, 1994.

DIETERICH, Genoveva. *Pequeño diccionario del teatro mundial.* Madrid: Istmo, 1974.

DUBOIS, J. et al. Retórica geral. Trad. Carlos Felipe Moisés, Duilio Colombini e Elenir de Barros. São Paulo: Cultrix, 1974.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente.* Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo:

Perspectiva, 1971.

___________*As formas do conteúdo*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1974.

___________*Tratado geral de semiótica*. Trad. Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1980.

___________*Como se faz uma tese*. Trad. Gilson Cesar Cardoso de Souza. 14 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

EYNAT-CONFINO, Irène. *Beyond the mask - Gordon Craig, movement and the actor*. Southern Illinois University, 1987.

EPSTEIN, Isaac. *O signo*. São Paulo: Ática, 1985.

FAHLBUSCH, Hannelore. *Dança moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: Sprint, 1990.

FARINA, Modesto. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 4 ed.São Paulo: Edgard Blücher, 1986.

FAVROD, Charles - Henri, org. *O teatro*. Lisboa: *Dom Quixote*, 1977.

FERNANDES, Sílvia: *Memória e Invenção*: Gerald Thomas em cena. São Paulo: Perspectiva, 1996.

GALIZIA, Luiz Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GARAUDY, Roger. *Danser sa vie*. Editions du Seuil, 1973.Trad.Glória Mariani e Antônio Guimarães Filho, *Dançar a vida*. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.

GARNIER, Carles. *Le Théâtre*. Paris: Actes Sud,1990.

GIRARD, Gilles at al. *O Universo do teatro*. Coimbra: Almedina, 1980.

GUINSBURG, J., org. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HARTNOLL, Phyllis. *The concise Oxford companion to the theatre*. Oxford University Press, s.d.

HELBO, André, org. *Semiologia da representação*. São Paulo: Cultrix, 1980.

HIRST, David L. *Directors in perspective*: Giorgio Strehler. Cambridge University Press, 1993.

HUMPHREY, Doris. *The art of making dances*. New York: Grove Press, 1959.

HUTCHINSON, Ann. *Labanotation - the system for recording movement*. London: Phoenix House, s.d.

JUNIOR, Redondo. *Panorama do teatro moderno*. Lisboa: Arcádia, s.d.

_________*O Teatro e a sua estética*. Lisboa: Arcádia, s.d.

KAUFMAN, John E. (ed.) *Lighting handbook*. New York: IES, 1972.

KANDINSKY, Wassily. *Punkt und linie zu fläche, beitrag zur analyse der malerischen elemente*. Trad. da ed. francesa Point et ligne sur plan, por Eduardo Brandão, *Ponto e linha sobre o plano*. São Paulo: Martins Fontes,1997.

LABAN, Rudolf. *Choreutics*. Annotated and edited by Lisa Ullmann. London: MacDonald and Evans, 1966.

LARG, Alex e WOOD, Jane. *New glamour: A guide to professional lighting techniques*. London: Rotovision, 1997.

LÉVIS-STRAUSS, Claude. *Olhar escutar ler*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LINVAL, Edmond. (adapt.) *Premiers pas en danse moderne*. Paris: Fleurus, 1988.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: São Paulo Editora, 1965.
METZ, Christian et. al. *A análise das imagens*. Petrópolis: Vozes, 1973.
MOLES, Abraham. *Teoria da informação e percepção estética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
MUNARI, Bruno. *Design e comunicação visual*. Trad. Daniel Santana. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
NICKOLICH, Barbara E. *The Nikolais dance theatre's uses of light. In: The Drama Review- Visual performance issue*. V.17,n.2, 1973.
OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1978.
__________*Acasos e criação artística*. 2 ed. Rio de Janeiro: Campos,1995.
PARRAMÓN, José Mª. *Assim se pinta*. Trad. José Stefanino Vega. Col. "Aprender *Fazendo*." Instituto Parramón, Ediciones.
__________*Luz e sombra em desenho e pintura*. Trad. José Stefanino Vega. Col. "*Aprender Fazendo*." Instituto Parramón, Ediciones.
PAVIS, Patrice. *Voix et images de la scène- Essais de Semiologie Théatrale*. Presses Universitaires de Lille, 1982.
PEDREIRA, Luis Diego et al. *La escenografia*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1977.
PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
PRIETO, Luis J. *Mensagens e sinais*. Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1973.
REID, Francis. *The stage lighting handbook*. New York: Theatre Arts Books, 1976.
RYBCZYNSKI, Witold. *Casa: pequena história de uma idéia*. Trad. Betina Von Staa. Rio de Janeiro: Record, 1986.
ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Trad. Yan Michalsky. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
SELDEN, Samuel and SELLMAN, Hunton D. *Stage scenery and lighting*. New York: Appleton-Century Crofts, 1936.
SIMANDLE, Marilyn with LEHRMAN, Lewis Barret. *Capturing light in watercolor*. Cincinnati, Ohio: North Light Book, 1997.
SOUTHERN, Richard. *Manual sobre a montagem teatral para amadores profissionais*. Lisboa, 1979.
SUMMERSON, John. *A linguagem clássica da arquitetura*. Trad. Sylvia Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
TANIZAKI, Junichiró. *El elogio de la sombra*. Trad. esp. Júlia Escobar. Madrid: Siruela, 1994.
TOLMACHEVA, Galina. *Creadores del teatro moderno - Los grandes directores de los siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Centurión, 1946.
TRIGO, Thales. *Equipamento fotográfico*. São Paulo: Senac, 1998.
UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre (I),(II) et (III)-nouvelle édition revue*. Paris: Belin, 1996.
VARLEY, Helen (Dir.ed.) *Color*. London: Marshall, 1980. Trad. esp. Pawlowsky. Barcelona: Blume,1982.
VITRUVIO POLIÓN, Marco Lucio. *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Alianza, 1995.
WAGNER, Fernando. Teoria e técnica teatral. Coimbra: Almedina, 1979.
WUNDRAN, Manfred e PAPE, Thomas. *Palladio - um arquiteto entre o Renascimento e o Barroco*. Köln: B. Taschen,1994.

Artigos.

ALLIO, René."*Como construir teatros.*" In: JÚNIOR, Redondo, *O teatro e a sua estética. Vol. II.* Lisboa: Arcádia (1964?), pp.55-71.
BABLET, Denis. "*A luz no teatro.*" In: JÚNIOR, Redondo. *O Teatro e a sua estética" Vol. II.* Lisboa: Arcádia (1964?)pp.289-306.
GARCIA, Clóvis. "*A evolução do espaço cênico ocidental.*" In: Cenografia um novo olhar. São Paulo: SESC, 1995, pp.14-20.
SONREL, Pierre. "*As festas medievais.*" In: JÚNIOR, *Redondo. O teatro e a sua estética. Vol.II.* Lisboa: Arcádia (1964?),pp.75-85.
SVOBODA, Josef. "*Uma experiência checoslovaca.*" In: JÚNIOR, *Redondo. O teatro e a sua estética. Vol.II.* Lisboa: Arcádia (1964?),pp.261-268.

Revistas

Cenografia um novo olhar. São Paulo, SESC, 1995.
Espaço Cenográfico News. nºs. 1,3,4,5,7 e 10. São Paulo, 1998-9.
Revista Lume- Ed. Cláudia Cavallo, Rio de Janeiro.
Revista do MASP, ano 2, nº 3, São Paulo
Reggiani Light in Churches. Milano, Reggiani SPA Illuminazione.
The Drama Review - Visual performance issue. Vol.17, nº 2,1973.

Coleções e enciclopédias

Coleção Arte nos Séculos, 8 vol. São Paulo: Abril, 1970.
Coleção Gênios da Pintura - 4 vol. São Paulo: Abril, 1972.
Enciclopédia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti, vol. XXXI. Roma:1936.
Encyclopedia Britannica. Vol.14. Chicago: William Benton, 1970.
The Art Book - trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Catálogos

Catálogo da Telem, São Paulo, 1999.
Catálogo da Translux, São Paulo, 1990.

Referências iconográficas

1. The New Encyclopaedia Britannica, vol. 28,15 ed., 1994, p.599. *By courtesy of Theatre Collection,* New York Public Library at Lincoln Center, Astor, Lenox and Tilden Foundations.
2. Idem, p.606.
3. *Premiers pas en dance moderne,* Edmond Linval, Éditions Fleurus, Paris,1988,p.25.
4. Idem, p.29
5. *Gênios da pintura,* vol.II- Da renascença ao romantismo. São Paulo: Abril Cultural, 1973.p;417.
6. *Arte nos séculos,* vol.V- O barroco na Europa e nas Américas. São Paulo: Abril Cultural: 1969. P.1160

7. *Widener Collection*, National Gallery of Art, Washington.
8. *Gênios da pintura*, vol.II- op. cit. P. 476
9. Idem. p.514.
10. *Gênios da pintura*, vol.III - Do romantismo ao pós-impressionismo. São Paulo: Abril Cultural, 1972. P.673.
11. Idem, p. 701.
12. *Monet Postcard Book- The Magpie*, 1869-Paris, Musée d'Orsay. Benedikt Taschen, 1993, nº 23.
13. Galina Tolmacheva- *Creadores del teatro moderno- los grandes directores de los siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Centurión, 1946.
14. Idem.
15. *National Museum of American Art*- Washington, DC. In: Edward Hopper, *transformações do real*. Benedikt Taschen, 1992.p.87.
16. *Andrew W. Mellon*, National Gallery of Art, Washington. In: História da Pintura, de Wendy Beckett. São Paulo, Ática, 1997.
17. *New Haven*, Connecticut, Yale University Art Gallery. In: Edward Hopper, *transformações do real*. Benedikt Taschen, 1992. P.84.

Contato do autor para cursos
de iluminação e palestras:
Fone:(0xx15) 221-7929 ou (0xx15) 232-3997